

فنون الإسلام

للدكتور
زكي محمد حسن

مكتبة الطبع والنشر
دار الفكر العربي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وبعد فهذا كتاب يمرض ما ازدهر في ديار الإسلام من عمارة وتصوير وفنون
زخرفية ، أردت به أن يكون مرجعاً شاملاً للمستغلين بالآثار الإسلامية وأن يسد في مكتبتنا
العربية نقصاً لا يزال ملحوظاً حتى اليوم . وسيرى الذين يقرأونه أنه يحقق هذا الغرض الذي
أنشده ، وإن أكن قد حملت نفسي فيه على الإيجاز ما استطعت إلى ذلك سبيلاً .

وأكاد أعتقد أن هذا الكتاب لا ينتهي إلى غايته إذا لم يقد منه أيضاً من يدرسون
التاريخ الإسلامي ومن يطلبون الثقافة في ميدان الحضارة الإسلامية بوجه عام .

ويسرني أن أشكر الأستاذ فريد شافعي المهندس بالقصور الملكية والدرس المتدب
بمعهد الآثار الإسلامية بجامعة فؤاد الأول ، والأستاذ محمد رياض الترمي متحف
جابر أندرسون باشا على تفضلهما بمعاونتي في قراءة تجارب الكتاب وإعداد الكشف .

زكي محمد حسن

نشأة الفن الإسلامي ومدارسه

إذا كان للعرب كل الفضل في انتشار الإسلام وقيام الامبراطورية الإسلامية وازدهار بعض مظاهر الحضارة التي امتدت في ربوع هذه الامبراطورية ، فليست الجال كذلك تماماً في ميدان الفنون . إذ من الإنصاف أن نسلم بأن العرب لم تكن لهم قبل الإسلام أساليب فنية ناضجة ، اللهم إلا في أطراف شبه الجزيرة ، حيث قامت الممالك والإمارات التي اتصلت بالأمم الأجنبية وتأثرت بأساليبها الفنية تأثراً كبيراً ، كما حدث في اليمن والحيرة وبلاد النبط والنساسة . فكان طبيعياً إذن أن يكون نصيب العرب في قيام الفنون الإسلامية وروحاً فحسب ، وأن يصبح من العسير أن ننسب إليهم أى عنصر فني في المأثر والتحف في بداية العصر الإسلامي سواء أكان ذلك في الشكل أم في الزخرفة أم في الأساليب الصناعية . وإغما تنسب هذه العناصر إلى الشعوب الأخرى التي تألفت منها الامبراطورية الإسلامية والتي كانت لها قبل الإسلام أساليب فنية زاهرة ، كالفرس والمسيحيين في الشرق الأدنى ، ثم البربر والترك والهنود .

أما نصيب العرب الروحي فصعب تحديده ، ولكنه ظاهر في جميعهم شتى الأساليب الفنية القديمة ، وطبعها بطابع دينهم الحديد ، وإنشاء فن إسلامي يتدبر عن غيره من الفنون . وقد ظهرت حكمة العرب وحسن استعدادهم في إقبالهم على استخدام الفنين في البلاد التي فتحوها ، وارتاح الفنيون من أهل الذمة إلى تسامح العرب واعترافهم بمهارتهم الفنية فقام الفن الإسلامي على أسس من الفنون المسيحية الشرقية في مصر والشام ، ومن الفنون الإيرانية القديمة في بلاد الجزيرة وهضبة إيران ، ومن الأساليب الفنية التي نشأت من التقاء الفنون الإيرانية والهيلينية والهندية في إقليم بكتريا^(١) منذ فتوح الإسكندر ، ومن الأساليب الفنية في التركستان وما يتصل بها من أقاليم آسيا الوسطى .

والغريب أن كثيراً من الغربيين ، حين ينسبون شتى العناصر الفنية الإسلامية إلى بعض الفنون القديمة ، يبالغون في ذلك كأنهم يعملون على الخط من شأن العرب ، بل يذهب المتعصبون منهم إلى رمي العرب بالتأخر وبالإقبال على النهب والسلب وبالبعد عن الحضارة

(١) Bactriane اسم قديم لجزء من آسيا الوسطى . ع الآن بين أقاليم أفغانستان والتركستان وإيران . وكانت بكتريا في المصور القديمة حلقة اتصال تجارى بين الهند والصين من ناحية وأقاليم بحر الخزر والبحر الأبيض المتوسط من ناحية أخرى . وقد فتحها الإسكندر وأُنزل فيها أربعة عشر ألف إنمريق .



(شكل ١) إبريق من البرونز ينسب إلى الخليفة الأموي مروان ١ ن . من القرن ٨ (١٧٠)
ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

والاستقرار ! الحق أن هذا ظلم فادح ، فالأمم كالأفراد لا تستطيع أن تحيط بكل شئ . ونداوة
العرب وطبيعة بلادهم لم يكن من شأنهما أن يشجعا ازدهار العماره والفنون الزخرفية بين
ظهور انهم ، ولكن قامت بينهم فنون أخرى كالشعر والخطابة والادب ، واستطاعت

جفافهم أن تخضع لسلطانهم اجزء الأكبر من العالم المعروف في ذلك الوقت . وفضلًا عن هذا وذاك فإن سنة الفنون واحدة ، كل منها يأخذ من الفنون التي سبقتها ، ولا تمنع هذا



من أن تكون له ذاتيته وعناصره المستنبطة . اما الفنون الأصلية الى حد كبير فهي الفنون العربية في القده كالفن المصري القديم : والفرن الصيني والفرن الإغريق .

ولما بدأ الفريوز في دراسة الفن الإسلامي أطلقوا عليه أسماء غير جامعة ، لأن بعضها لا يصلح إلا لجانب من هذا الفن ، أو أسماء بعيدة عن الدقة ، لأنها تخالف الحقائق الثابتة ، فبعضهم سماه الفن الشرقى (1) Saracenic .

وهو اسم يصح أن نطلقه على الفنون الإسلامية التي ازدهرت في بلاد العرب والشام والعراق وربما في مصر وصقلية والأندلس ، ولكنه لا يصلح للفنون الإسلامية في إيران وتركيا والمهند. وسماه آخرون الفن الغربي Moorish Art (2)

ولكن هذا الاسم لا يصلح أن نطلقه إلا على الفنون الإسلامية التي ازدهرت في الأندلس ومراكش والجزائر وتونس دون غيرها من الأقاليم الإسلامية . وسماه فريق ثالث الفن العربي ، ولكنها تسمية يعترض عليها بأنها تبخس حق الإيرانيين والترك والشعوب الأخرى التي اشتركت في الامبراطورية الإسلامية وكان لها فضل كبير

(شكل ١٢) علبه اسطوانية من العاج ذي الزخارف المحفورة . محفوظة الآن في متحف الآثار بمصر . وأصلها من كاتدرائية زامورا وعليها كتابة نصها : « بركة من الله للامام عبد الله الحكيم المنتصر بالله أمير المؤمنين مما أمر بعمله للسيدة أم عبد الرحمن على يدى درى الصغير سنة ثلث وخمسين وثلث مائة » فهي إذن مما صنع للخليفة الحكم الثاني لمهديا لزوجه سنة ٩٦٤ م

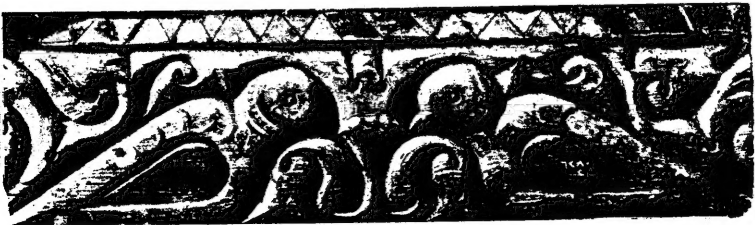
في ازدهار الفنون الإسلامية . وفضلًا عن ذلك فإن أصحاب هذه التسمية يقتطعون من الفن

(١) أكبر الظن أن كلمة Saraceni ، من أصل يوناني Saraceni ، كان الإغريق القدماء يطلقونه على البدو الذين كانوا يتركون بادية الشام ، ولعله النسبة في اللغة اليونانية إلى كلمة « شرق » العربية فيكون معناها « شرقى » ثم اتسع مدلول هذا اللفظ حتى شمل سكان شبه الجزيرة العربية عامة . وفي عصر الحروب الصليبية غلب على سكان الشرق الأدنى من المسلمين الذين كانوا يقاتلون الصليبيين وامتد أحيانا إلى المسلمين في صقلية والأندلس ، راجع معجم E.Littre القرنى مادة Sarrasin وكتاب Ph.Hitti : History of the Arabs p.41 (2nd ed.)

(٢) مشتق من لفظ Mauri الذى كان الرومان يطلقونه على أهل بلاد المغرب الحالية وقد كانت تعرف عندئذ باسم Mauritanica



(شكل ٣) زخاف جصية من ساحرا من القرن ١١ م (٩ م) وكانت محفوظه
في القسم الإسلامي من متاحف برلين .



(شكل ٤) قطعة خشبية ذات زخارف من الطيور المحورة عن الطبيعة من الطراز الباسي
في مصر في القرن ٣-١١ م (٩-١٠ م) ومحفظة بدار الآثار العربية في القاهرة

الإسلامي بعض أقسامه فيطلقون عليها أسماء مستقلة وقيمون إلى جنب الفن العربي فناً فارسياً



(شكل ٥) صحن من احرف ذى البريق المعدنى يرجع الى القرن ٤ هـ (١٠ م) ،
ومحفوظ فى مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا

وفناً تركياً وفناً هنديةً ، وربما فعلوا عنه « الفن الغربى » أيضاً . وذهب فريق من الأوربيين
مذهبا جديدا فأطلقوا على الفن الإسلامى اسما شاعرا هو الفن المحمدى Muhammedan Art
ولكن المسلمين ينفرون من هذه التسمية ، لإنها تنسب إلى النبى عليه السلام ظاهرة دنيوية
وجانبها من جوانب الحضارة لم يكن له شأن به ولا علاقة له بمكانته الدينية . والحق أن هذه
التسمية فى العربة ثقيلة على السمع . فلا ريب إذن فى أن أفضل الأسماء للفنون التى ازدهرت
فى العالم الإسلامى هو « الفن الإسلامى » ، لأن الإسلام كان حاقا الاتصال بينها ، ولأنه
جمع شتاتها وألف منها وحدة متميزة على الرغم من تباين أسولها ، ولأن هذه الفنون ازدهرت
فى ظل الإسلام وبرعاية الدول الإسلامية سواء أكان الفنيون أنفسهم من المسلمين أم من أهل
الذمة ، وسواء أكانت المأثر والتحف للمسيحيين أم للمسلمين .

والفن الإسلامى أوسع الفنون انتشارا وأطولها عمرا . إذا استثنينا الفن الصينى ، فقد

امتدت الامبراطورية الإسلامية من الهند وآسيا الوسطى شرقاً إلى الأندلس والمغرب الأقصى غرباً ، ومن حوض الطونة وأقليم القوقاز وصقلية شمالاً إلى بلاد اليمن جنوباً . وازدهر الفن الإسلامي في هذه الامبراطورية الواسعة الأرجاء .
ولد هذا الفن في القرن الأول الهجري (السابع الميلادي) ، وظل ينمو ويتوسع ،



(شكل ٦) نقش على جص وجد في حمام فاطمي بجهة أبي السعود ويرجع إلى القرن
١١ هـ (١١ م) ومحموط الآن بدار الآثار العربية

وبلغ عنفوان شبابه في القرنين السابع والثامن (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) . ثم
دب إليه الهرم والضعف منذ القرن الثاني عشر (الثامن عشر الميلادي) ، بعد أن تأثر

المسلمون بمنتجات الفنون الغربية وأقبلوا على تقليدها ، وقل تمسكهم بأساليبهم الفنية الموروثة ، وضنوا بالوقت اللازم لإتقانها حين أصبحت السرعة في الإنتاج والاقتصاد في النفقات أساس الحياة الاقتصادية .



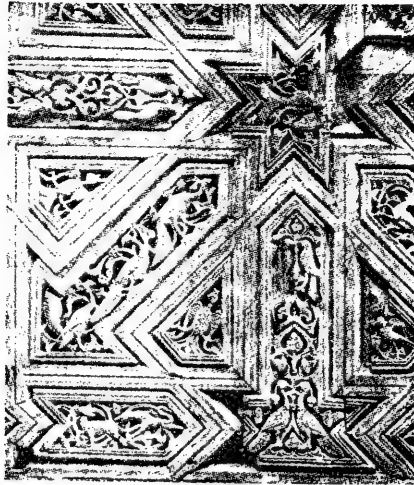
(شكل ٧) صحن من الخزف المصري ذي البريق المدنى . من القرن ٥٠ هـ (١١ م) ، من مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

وطبيعى أن المائر أو المنتجات الفنية فى الامبراطورية الإسلامية الواسعة لم تكن ذات طراز واحد فى القرون الطويلة التى ازدهر فيها الفن الإسلامى . وطبيعى كذلك أنها لم تكن واحدة فى كل أقاليم الامبراطورية الإسلامية . فإن الحرف والصناعات ظلت بعد الفتوح الإسلامية فترة من الزمن فى يد أهل البلاد المفتوحة ، فكانت الأساليب الفنية المحلية تتطور فى كل إقليم تطورا لا تفقد فيه كل صلتها بماضيها . ولكنها تخضع لكثير من القواعد التى يتطلبها العهد الجديد أو التى ينقلها العرب عن إقليم آخر من امبراطوريتهم الواسعة . ونشأت من امتزاج العرب بأهل البلاد التى أخضعوها لسلطانهم ومن تملذ الصناعات العرب على الفنين منهم ومن الاختلاط بين أهل تلك البلاد المختلفة فنون متشابهة فى جملتها ، يمكن تمييزها عن غيرها من الفنون ولكنها متباينة فى جزئياتها ، يستطيع ذوو الثقافة الفنية العادية أن يميزوا بينها فى بعض الأحيان ويتطلب هذا التمييز فى بعض الأحيان خبرة فنية ودراية خاصة .



(شكل ٨) أيل من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمي وكان محفوظاً في المتحف الأهلي في ميونخ

قامت في العالم الإسلامي إذن طرز أو أنماط أو مدارس أو أساليب فنية كانت تتطور بتطور المصور وتتأثر بالأحداث السياسية والاجتماعية . وكانت الفروق بين هذه الطرز الفنية المختلطة أظهر ما تكون في العارة ، فإن فن البناء أكثر الفنون اتصالاً بالاقليم الذي ينشأ فيه ، بينما كان تبادل العناصر الفنية وتأثر بعضها ببعض أسهل في ميدان الفنون الزخرفية .



(شكل ٩) سقف من الخشب ذي الزخارف المحفورة محفوظ بالمتحف الأهلي في مدينة الرمو .
وهو من صناعة صقلية في القرن ٥ هـ (١١ م) حين كانت أساليبها الفنية فاصيه الطراز



(شكل ١٠) حشوة من الخشب
ذو الزخارف المحفورة ، محفوظة
في دار الآثار العربية بالقاهرة .
من صناعة مصر في القرن ٥ هـ (١١ م)

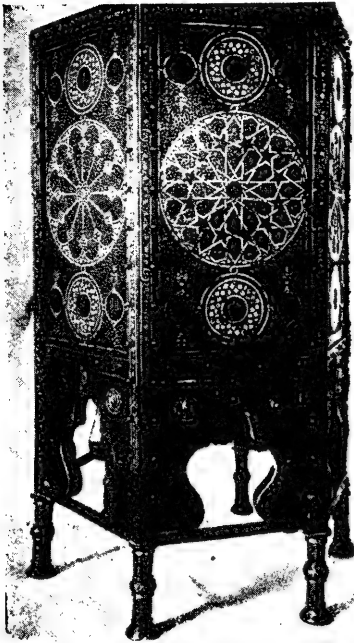
وحسبنا أن المنتجات الصناعية التي تتجلى فيها الأساليب الفنية الزخرفية كانت تنقل من إقليم إلى آخر في الامبراطورية الإسلامية على يد التجار الذين كانوا يجوبون أنحاء هذه الامبراطورية والذين امتد نشاطهم في العصور الوسطى إلى الشرق الأقصى وجزر المحيط الهندي وصحارى السودان وجنوبى روسيا وسواحل بحر البلطيق وجنوبى أوروبا وغربها .

وهكذا نرى أن المائر والتحف الإسلامية لها طابع خاص ولكنها تتميز بعضها من بعض ، وتختلف بحسب الأقاليم والعصور المختلفة . فالمائر تختلف في مواد العمارة نفسها . وفي أنواع الأعمدة وتيجانها ، والعقود أو الأقواس ، وفي المآذن والقباب والدلايات أو المقرنصات ، وفي أنواع الزخارف الهندسية والنباتية والكتائية ، وفي المواد التي تغطي بها الجدران

كالجص والقاشاني ، أما التحف فتختلف طرق صناعتها وأساليب زخرفتها والأوان المفضلة فيها

والأشكال التي يقبل عليها إقليم دون آخر ، فضلا عن أن بعض أنواع التحف كانت تزدهر صناعته في إقليم دون سائر الأقاليم الإسلامية بسبب وفرة موادها الأولية فيه أو لغير ذلك من الأسباب .

أما في عصر النبي عليه السلام وفي عصر الخلفاء الراشدين من بعده ، فقد كان الغالب على الجماعة الإسلامية الناشئة البساطة وخشونة العيش والجهاد في سبيل الله . فلم يكن المجتمع الإسلامي حينئذ مرثا خصيبا للفنون الجميلة بأنواعها ، ولو استمرت الحال على هذا النوال لما شيد المسلمون المساجد الشاهقة والقصور الفاخرة والمآثر الضخمة ، ولما صنعوا الثياب الثالية والآنية النفيسة وغير ذلك مما لا يتفق وبداوة العرب .



(شكل ١١) كرسي من نحاس مشوري الشكل ومسدس الأضلاع ومخروم ومكفّت بالنقش وعلى جوانبه زخارف هندسية مختلفة وهو من صناعة مصر في القرن ٨ هـ (١٤ م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

أما الذي جنبهم تلك البساطة وساقهم إلى طريق المآثر الرشيقة والتحف النفيسة وغير ذلك من وسائل الترف فهو فتح الأمصار العربية في المدينة ، ورؤية ما فيها من الآثار وما ينتجها أبناءها من آيات الفن الجميل ، ثم اعتداد العرب بأنفسهم وحرصهم على أن لا يظهر المسلمون قراء في عماثرهم بسطاء في مظهرهم ، وهم سادة البلاد وحكامها . وقد عقد ابن خلدون

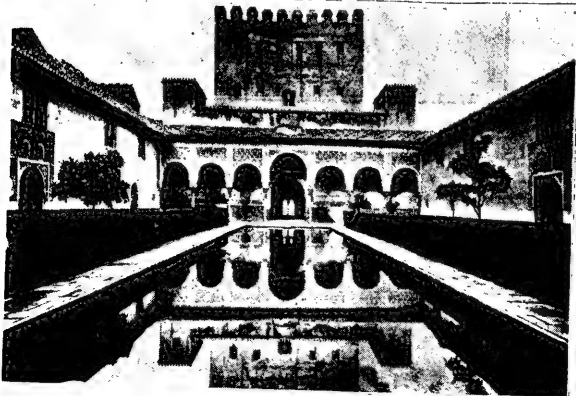
في مقدمته فصلا « في أن المباني والمصانع في الملة الإسلامية قليلة بالنسبة إلى قدرتها وإلى من كان قبلها من الدول » كتب فيه : « والسبب في ذلك ما ذكرنا مثله في البربر بعينه ، إذ



(شكل ١٢)

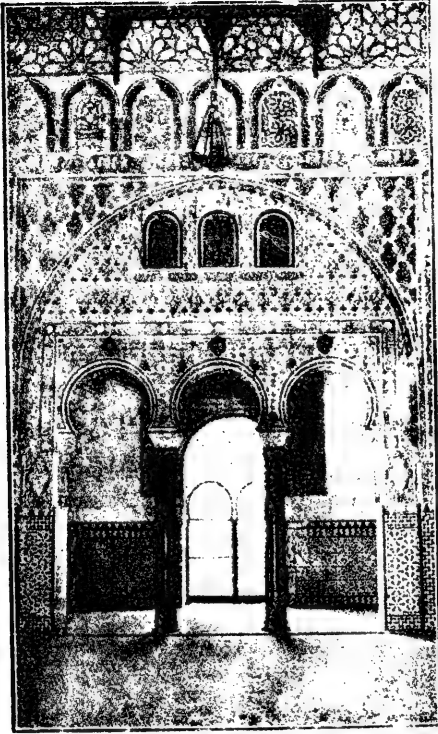
مشكاة من الزجاج الموه بالطين . بدار
الآثار العربية . من صناعة مصر
أو الشام في القرن ٨ هـ (١٤ م)

العرب أعرق في البداوة وأبعد عن الصنائع . . . وأيضا
فكان الدين أول الأمر مانعا من المبالاة في البنين
والإسراف فيه في غير القصد ، كما عهد لهم عمر حين
استأذنوه في بناء الكوفة بالحجارة ، وقد وقع الحريق
في القصب الذي كانوا بنوا به من قبل ، فقال : افعلوا
ولا يزيدن أحد على ثلاثة أبيات ، ولا تطاولوا في البنين
والزموا السنة تزمكم الدولة . وعهد إلى 'ا' عند وتقدم إلى
الناس أن لا يرفعوا بنيانا فوق القصر : قالوا : وما القدر ؟
قال : ما لا يقربكم من السرف ولا يخرجكم عن القصد .
فلما بعد العهد بالدين والتخرج في أمثال هذه المقاصد وغلبة
طبيعة الملك والترف واستخدم العرب أمة الفرس وأخذوا
عنهم الصنائع والمباني ودعهم إليها أحوال الدعة والترف ،
فحينئذ شيدوا المباني والمصانع . .



(شكل ١٣) محن الرياحين وبرج قارص في صخر الحمران بفرمانه .

من القرن ٨ هـ (١٤ م)



(شكل ١٤) قاعة السفراء في « القصر » إشبيلية ورى على جدرانها
بلاطات التمامة المتعددة الألوان

قام الفن الإسلامي إذن في عصر بني أمية ، وكان الطراز الأموي ، الذي ينسب إليهم ، أول الطرز أو المدارس في الفن الإسلامي . وقد اتخذ بنو أمية مدينة دمشق عاصمة للعالم الإسلامي . وكانت السيادة الفنية في عصرهم للفنيين السوريين الذين قام على أكتافهم هذا الطراز الأموي وهو طراز انتقال من الفنون المسيحية في الشرق الأدنى إلى الطراز العباسي . وقد نقل الولاة والقواد وأتباعهم أساليب هذا الطراز إلى سائر الأقاليم الإسلامية على يد الصنّاع الذين كانوا يستقدمونهم من الشام ومصر إلى تلك الأقاليم . على أن هذا الطراز لم يخل من التأثير

بالأساليب الفنية الساسانية التي كانت مزدهرة في الشرق الأدنى عند ظهور الإسلام (شكل ١) وقد حدث أن ثبتت هذه الأساليب الفنية الأموية في الأندلس حتى بعد أن زال ملك بني أمية في المشرق . وذلك لأن هذا الإقليم خرج عن الدولة العباسية وقامت فيه دولة أموية غربية كان لها طراز أموي غربي احتفظ بمعظم الأساليب الفنية في الطراز الأموي الشرقي ، وإن يكن قد تأثر في الوقت نفسه ببعض الأساليب الفنية العباسية (شكل ٢) .

ولما آلت الخلافة إلى العباسيين سنة ١٣٢ هـ (٧٥٠ م) نقلوا مقر الحكم إلى العراق ، وأصبحت السيادة في العالم الإسلامي للعراق وإيران ، واتخذ الفن الإسلامي اتجاهها جديدا ، فقام الطراز العباسي الذي غلبت عليه الأساليب الفنية الفارسية . (الأشكال ٣ و ٤ و ٥)



(شكل ١٥) كأس من الخزف الإيراني المعروف باسم « مينابي » . والمصنوع من عجينة ملونة ومقطعة بطلاء قصديري مغم عليه زخارف بالألوان المختلفة . من صناعة مدينة الري في القرن ٧ هـ (١٣ م) ومحفوظ في متحف اللوفر .

وبلغ هذا الطراز أوج عظمته في مدينة سامرا في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) ، ولكن دب إليه الضعف حين وهن سلطان الحكومة المركزية العباسية ، وبدأت الأقاليم الإسلامية المختلفة في الاستقلال عنها ، وقامت في أنحاء العالم الإسلامي دول مستقلة ، وأدى هذا الاستقلال السياسي إلى استقلال فني ، فتمت منذ القرن الخامس الهجري طرز فنية مستقلة في شتى أنحاء الدولة الإسلامية .

ولا ريب في أن مؤرخ الفنون يجب لنجاح العرب في فرض الطراز الأموي ثم الطراز العباسي على الامبراطورية الإسلامية كلها في القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة . فقد أصابوا في ذلك توفيقا لا يبعده إلا توفيق الاسكندر وخلفائه في نشر الثقافة الهلانية في ربوع الشرقين الأدنى والأوسط ؛ ولكن الاسكندر وخلفاءه كانوا يحملون إلى أجزاء امبراطوريتهم أساليبهم الفنية القومية بينما كان العرب يؤلفون بين الأساليب الفنية المختلفة التي وجدوها في أجزاء امبراطوريتهم .

ولما فتح الفاطميون مصر سنة ٣٥٨ هـ (٩٦٩ م) وجعلوها مقرا لخلافهم قام على

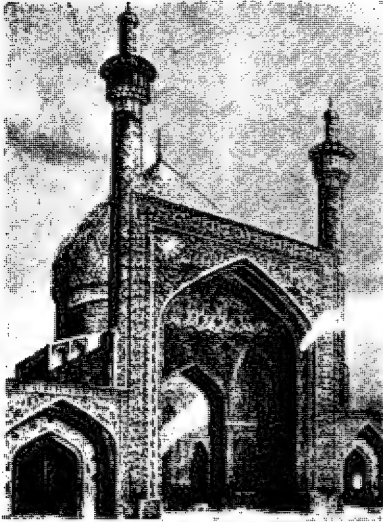


(شكل ١٦) شمعان من البرونز ذو زخارف مخزومة . من صناعة العراق في القرن ٨٧ هـ (١٣ م)
في مجموعة صاحب المقام الرفيع شريف صبرى باشا .

يدهم الطراز الفاطمي ، وازدهر هذا الطراز في مصر والشام بفضل استتباب الأمن واستقلال
البلاد وماسادها من رخاء وتسامح ديني (الاشكال ٦ و ٧ و ٨ و ١٠) ، وامتد تأثيره إلى صقلية^(١)
(شكل ٩) .

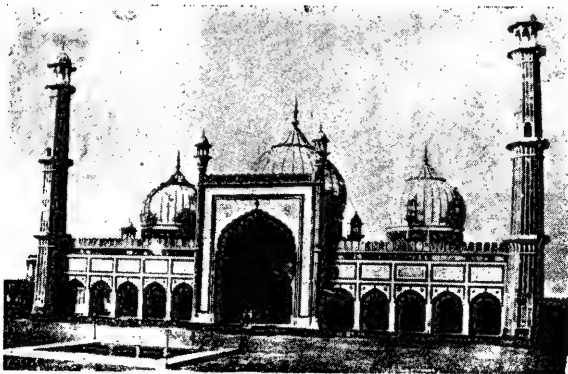
وكان حكم الدولة الأيوبية في مصر عصر انتقال من الطراز الفاطمي إلى الطراز المملوكي
الذي ازدهر في مصر والشام فيما بين القرنين السابع والعاشر بعد الهجرة (١٣-١٦ م) .
وهو الطراز الذي تدين له القاهرة بمعظم آثارها الإسلامية (شكلي ١١ و ١٢) . ولما قضى

(١) نجاح الأمير الأغلي زيادة الله في الاستيلاء على جزيرة صقلية سنة ٨٢١٢ هـ (٨٢٧ م) وطرده
البيزنطيين منها . ولما خلف الفاطميون بنى الأغلب في شمال إفريقيا أعوا إخضاع صقلية وجعلوها ولاية إسلامية
ظلت تحتفظ رغم ذلك بكثير من مظاهر الاستقلال نظرا لطبيعه العرب الذين هاجروا إليها منذ البداية ؛
ولكن المنافسات بين العرب في صقلية والمروء الأهلية فيها ثم ظهور النورمانيين كل هذا أدى إلى
القضاء على سيادة المسلمين فسقطت الجزيرة في يد النورمانيين سنة ٤٨٢ هـ (١٠٨٩ م) .



(شكل ١٧) مدخل مسجد شاه باصفهان . من بداية القرن
١١٠٠ هـ (١٧م)

العثمانيون على دولة المماليك سنة
٩٢١ هـ (١٥١٧ م) فقدت البلاد
استقلالها ونقل منها او ورحل عنها
كثير من مهرة الصنائع فيها ، وقل
نشاط من بقى فيها من الفنانين ،
وأصبح العصر التركي في مصر عصر
ركود فني كما كان عصر ركود
سياسي ، اللهم إلا في فترات قصيرة
كالفترة التي شيدت فيها بعض
المنشآت على يد عبد الرحمن كتحدا
في القرن الثاني عشر الهجري (١٨م)
وأما في الأندلس فقد ازدهر
الطراز الأموي الغربي إلى القرن
الخامس الهجري (الحادى عشر
الميلادى) . بينما احتفظت بلاد المغرب
بأساليبها الفنية القديمة فترة طويلة



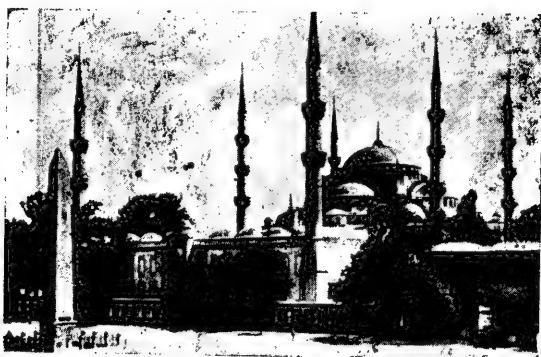
(شكل ١٨) مسجد الجمعة في دهلي بالهند . من القرن ١١ هـ (١٧ م) .

(شكل ١٠) صورة هندية
مغولية من القرن ١٢ هـ
(١٨ م) . كانت محفونة في
القسم الإسلامي من متاحف
برلين وتمثل نمرًا يقتس ثورا
ولم جانبيهما حيوان ثالث
يفر مدعورا



(شكل ٢٠) صورة فناة
هندية تنكب على شجرة وتقرأ
كتابا . كانت محفونة في القسم
الإسلامي من متاحف برلين
وترجع إلى القرن ١١ هـ
(١٧ م) .

بعد الفتح العربي^(١) ، ولم تتأثر بالأساليب الفنية في الطراز العباسي إلا تأثرا بطيئاً لا يكاد يظهر تماماً قبل القرن الرابع الهجري . ثم أتيح للأندلس والمغرب أن يتحدتا تحت حكم دولة واحدة هي دولة المرابطين . وهم أسرة من المسلمين البربر ، كانوا يحكمون في المغرب منذ القرن الخامس الهجري وضموا الأندلس إلى دولتهم سنة ٤٨٣ هـ (١٠٩٠ م) . ولما سقط المرابطون سنة ٥٢٤ هـ (١١٣٠ م) خلفتهم في حكم المغرب دولة الموحدين ، وقد مدت سلطانتها إلى الأندلس أيضاً ، وظلت تجاهد المسيحيين فيها إلى سنة ٦٣٢ هـ (١٢٣٥ م) حين



(شكل ٢١) جامع السلطان أحمد الأول في استانبول . من سنة ١٠٢٥ هـ (١٦١٦ م)

تم النصر لهم وصار نفوذ المسلمين في أسبانيا مقصوراً على مملكة غرناطة التي كان يحكمها بنون نصر والتي سقطت سنة ٨٩٧ هـ (١٤٩٢ م) فانتهى بسقوطها حكم المسلمين في الأندلس . وطبيعي أن المرابطين ثم الموحدين كانوا حلقة اتصال بين الأندلس وبلاد المغرب ، فكان الحنف من المغاربة يرحلون إلى الأندلس لقتال المسيحيين ، بينما كان الصناع والفنيون من أهل الأندلس يرحلون إلى بلاد المغرب ويحملون إليها الأساليب الفنية التي ازدهرت في بلادهم . وهكذا قام الطراز الإسباني المغربي على يد الموحدين في القرن السادس الهجري (١٢ م) ، وبلغ أوج عظمته في غرناطة في القرن الثامن (شكل ١٣) . وكانت الزعامة في هذا الطراز

(١) كانت هذه الأساليب الفنية القديمة مزدهرة في إفريقية في القرن الثالث الهجري (٩ م) وكانت صلتها بالفرن الروماني واضحة إلى حدٍّ جعل بعض علماء الآثار يصفونها بأنها طراز روماني إفريقي . انظر

للأندلس ومراكش . ولكن المغرب الأقصى (مراكش) احتفظ حتى العصر الحاضر بكثير من الأساليب الفنية في هذا الطراز . أما بلاد الجزائر فقد دبت إليها الأساليب التركية والأوربية منذ القرن العاشر ، بينما استطاعت تونس أن تقاوم هذه الأساليب فترة طويلة من الزمن ، وأن تحتفظ في آثارها الفنية بالطابع المغربي . وكان للطراز الإسباني المغربي أثر عظيم في طراز المدجنين (شكل ١٤) ، وهم المسلمون الذين كانوا يدخلون في طاعة المسيحيين بعد نجاح الأخيرين في استرداد أى إقليم في شبه الجزيرة من يد المسلمين وقد كاد المدجنون يصلون إلى إبداع



(شكل ٢٢) ألواح من الفاشاني ذي النقوش للتعدد الألوان . مخفولة في متحف القنون الزخرفية ياريس . ومن صناعة آسيا الصغرى في القرن ١٠ هـ (١٦ م)

طراز إسباني قوى لولا الاضهاد الذى وقع على المسلمين في إسبانيا وانتفى بهجرتهم إلى المغرب في القرن السادس الهجرى (١٢ م) .

أما في شرق البحر الأبيض المتوسط فقد قام على أنقاض الطراز العباسي طراز جديد هو الطراز السلجوقي (شكلى ١٥ و ١٦) ، نسبة إلى السلاجقة الذين قدموا من آسيا الوسطى وأتيح لهم منذ القرن الخامس الهجرى (١١ م) أن يحكموا القسم الشرق من العالم الإسلامى ولكن دولتهم الواسعة في أفغانستان وإيران والعراق والشام وآسيا الصغرى ، لم تلبث أن تمزقت وورثتها دويلات صغيرة أسسها بعض أفراد أسرهم أو كبار قوادهم ، ثم قضى عليها الغول في نهاية القرن السابع الهجرى (١٣ م) .

وقامت في إيران بعد الطراز السلجوقي طرز قومية إيرانية ، أولها الطراز المنولي الذي ازدهر فيها منذ وهد المنول حكمهم في القرن السابع الهجري (١٣ م) إلى أن سقط خلفاء تيمور وقامت الدولة الصفوية سنة ٩٠٧ هـ (١٥٠٢ م) . وازدهر الطراز الصفوي (شكل ١٧) في القرنين العاشر والحادي عشر وبداية الثاني عشر (١٦ - ١٨ م) ثم زاد التأثير بالفنون الغربية وساء نوع المنتجات الفنية وكثر الإنتاج بالجملة للأسواق والسياح .

أما في الهند فلما نعرف شيئا كثيرا عن الآثار الفنية منذ بداية الإسلام فيها إلى القرن العاشر الهجري . ولكن المآثر والتحف التي ترجع إلى الهند الإسلامية منذ القرن العاشر تنسب إلى طراز هندي تأثر بالطرز الإيرانية إلى حد كبير ، ولكنه امتاز بظواهر معمارية خاصة وضروب من الألوان والزخارف والأساليب الفنية (الاشكال ١٨ و ١٩ و ٢٠) .

وفي آسيا الصغرى آل الحكم إلى العثمانيين منذ القرن الثامن الهجري ، ثم امتد سلطانهم السياسي في القرن العاشر حتى وصل إلى وادي الطونة شمالا وإلى العراق ومصر ونشأ على يدهم الطراز التركي (شكل ٢١ و ٢٢) . واتصل الترك بالعالم العربي اتصالا كبيرا ، وتأثر الطراز التركي في القرن الثاني عشر الهجري (١٨ م) . بالأساليب الفنية في طراز الباروك الأوربي ، ثم بطراز الروكوكو .

وصفة القول أن تاريخ الطرز الفنية التي استعرضناها في هذا الفصل يؤلف تاريخ الفن الإسلامي منذ نشأته في القرن الأول الهجري إلى أن غزته الأساليب الفنية الأوروبية في القرن الثاني عشر (١٨ م) .

وقد رأينا أن هذه الطرز تنسب إلى شتى الدول التي بسطت سلطانها على أنحاء العالم الإسلامي ، أو إلى بعض الأقاليم الإسلامية نفسها . لكن علينا أن نتذكر دائما أنه إذا كان من الممكن معرفة التاريخ الذي بدأت فيه الأسر الحاكمة أو زال سلطانها فإننا لانستطيع أن نعرف على وجه التحديد تاريخ قيام أى طراز فى أو تاريخ زواله ، وذلك لأن هذه الطرز تتطور فينشأ بعضها من بعض ، فالفصل بينها وضعى واصطلاحى إلى حد كبير . والحق أنها تتصل ويؤثر بعضها في بعض . فالطراز الفاطمى مثلا لا يظهر في مصر تماما إلا في الجزء الأخير من القرن الرابع الهجري ، في حين أن حكم الفاطميين في وادي النيل بدأ منذ سنة ٣٥٨ هـ (٩٦٩ م) . كما يجدر بنا أن نتذكر أيضا أن الأمراء المسلمين كانوا ينقلون الفنين من بعض أنحاء العالم الإسلامي إلى بعض أقاليمه الأخرى ، كما كان التجار ينقلون الآثار الفنية بين أرجاء الدولة



(شكل ٢٣) قبر تيمور في سمرقند . من سنة ٨٠٨ هـ (١٤٠٥ م) .

الإسلامية، وكان لهذا كله أكبر الأثر في التقريب بين الطرز الفنية المختلفة .
ويشهد مؤرخو الفنون الإسلامية بأن أبسط هذه الطرز وأقلها تعقيدا وأعظمها اتزاناً
وأرفعها ذوقاً وأبعدها عن الإفراط، هي الطرز التي إزدهرت في مصر والشام . ولكن الطرز
الإيرانية المختلفة تفوقها في التنوع وتمتاز عنها في رسم الكائنات الحية

العناصر الإسلامية

المسجد أهم المباني التي تمتاز بها العمارة الإسلامية وكانت المساجد الأولى في الإسلام بسيطة في تخطيطها تناسب شعائر الدين الجديد فكانت قطعة الأرض تحاط بمجدران أربعة ، وقد تحاط بمخندق محفور كما كان الحال في مسجد الكوفة الأول . وكان السقف يقام على أعمدة مصنوعة من جذوع النخل ، أو مأخوذة من الأعمدة الحجرية في المآبد والكنائس القديمة والمهجورة في الأقطار التي



فتحتها العرب . . .

ولكن السلمين وجدوا

في هذه الأقطار بنائين مهرة ،

فتطورت عمارة المساجد ،

وزادت فيها أجزاء يظن

بعض الباحثين أنها منقولة

عن بعض أجزاء العمائر

السيحية ، فالثقة قد تكون

منقولة عن أبراج الكنائس ،

والمحراب قد يكون منقولاً

عن جنية في صدر الكنيسة

متجهة في معظم الأحيان إلى

الشرق ، أي إلى بيت المقدس .

وعلى كل حال فإن ذلك كله

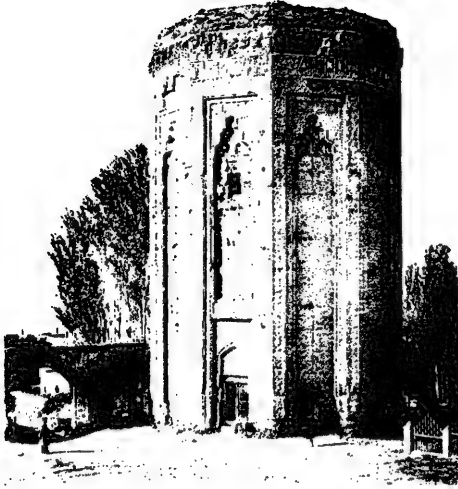
كان لازماً لإقامة شعائر الدين

الإسلامي على وجه أكثر

(شكل ٢٥) قبر شاه سراخ بمدينة شيراز في إيران (وهو بصاحب

من سنة ١٢٥٠ هـ [١٨٣٤ م])

ملاءمة للمدينة التي عرفها المسلمون بعد اختلاطهم بالروم والإيرانيين . وقد يحتمل أن يكون المسلمون قد فكروا في إقامة المآذن والمحاريب مستقلين عما وجد قبل ذلك من أجزاء تشبهها في العمارة السيفية .



(شكل ٢٥) قبر مؤمنة خاتون في نخجوان بإيران .
مؤرخ من سنة ٥٨٢ هـ (١١٨٦ م)

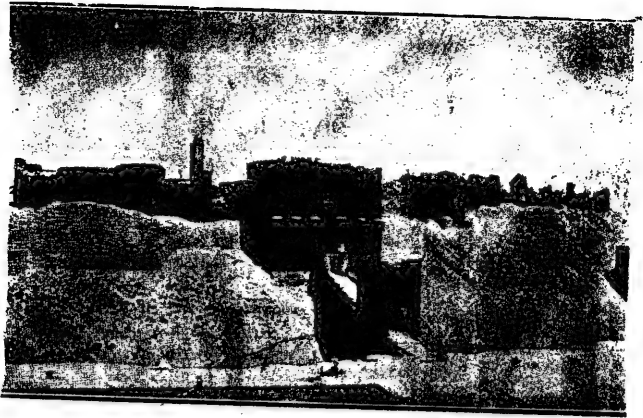
ولم تلبث المساجد
الإسلامية أن أصبح
لها نظام لاتكاد تخرج
عنه ، فكان لمعظمها
جزء أوسط يسمى
الصحن ، وقد يكون
مكشوفاً أو مسقوفاً ،
وتحيط به أربعة أجزاء
أخرى تسمى أروقة
(جمع رواق) : ثلاثة
منها بوائكها متساوية
في العدد غالباً والبائكة
جزء من الرواق
المحصورين صفين من
الأعمدة أو الأكتاف
— أما الرواق الرابع
فأوسمها وهو رواق

القبلة^(١) وفيه المحراب . وتغطي الأروقة بسقوف مستوية محمولة على عقود أو أقواس تقوم على
أعمدة من الرخام أو الحجر أو على أكتاف من البناء .

وقد حدث تطور في تصميم المساجد^(٢) ، عندما ظهر نظام المدارس في الإسلام . ولكي

(١) القبلة الجهة التي يُصَلِّي نحوها . وكان المسلمون في البداية يصلون نحو بيت المقدس ، ثم أصبحوا
يصلون نحو بيت الله الحرام في مكة ، ونزلت في ذلك الآيات الصريحة : « سيقول السفهاء من الناس
ما ولائهم من قبلهم التي كانوا عليها قل لله المشرق والمغرب يهدي من يشاء إلى صراط مستقيم . وكذلك
أمة وسطا لتكونوا شهداء على الناس ويكون الرسول عليكم شهيداً وما جعلنا القبلة التي كنت عليها
لأن تعلم من ينزع الرسول من ينقل على عقبيه وإن كانت لكبيرة إلا على الذين هدى الله وما كان الله ليضيع
إيمانكم إن الله بالناس لرؤوف رحيم . قد نرى تقلب وجهك في السماء فلنولينك قبلة ترضاها فول
وجهك شطر المسجد الحرام وحيثما كنتم فولوا وجوهكم شطره وإن الذين أتوا الكتاب ليعلمون أنه الحق
من ربهم وما الله بغافل عما يعملون » (سورة البقرة ، الآيات ١٤٢ ، — ١٤٥)

(٢) كانت كلمة « مسجد » هي المستعملة في البداية كدلالة على أمكنة العبادة الإسلامية ثم قيل
« المسجد الجامع » و « مسجد الجماعة » و « المسجد الأعظم » . وظهر بعد ذلك لفظ « جامع » ، وأصبح =

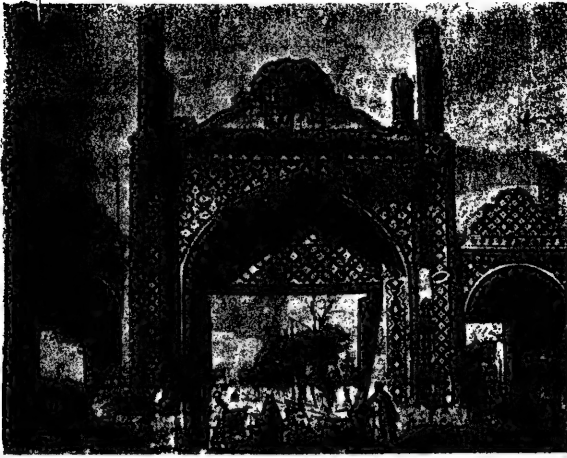


(شكل ٢٠٦) واجهة قلعة حلب . من القرنين ٦ و ٧ (١٢ - ١٣ م) .

فهم هذا النظام نذكر أن المساجد كانت في العصر الإسلامي الأول مراكز التدريس والتعليم^(١)، ثم رأى السلاطين السلاجقة في القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) أن يشيدوا عمائر خاصة لتدريس الدين على مذاهب أهل السنة، وتثقيف الموظفين الذين كانوا يحتاجون إليهم في إدارة مملكتهم الواسعة الأطراف . وكانت هذه العمائر الخاصة أو المدارس مساجد جعلت وقفا على العلم إلى جانب إقامة شعائر الدين فيها . ولكنها كانت تمتاز عن المساجد الأولى بما أضيف إلى تصميمها من ملحقات شيدت لإيواء الطلبة والأساتذة، وقد كانت للمذاهب الأربعة (الحنفي والمالكي والشافعي والحنبلي) تدرس كلها أو بعضها في تلك المدارس . أما تصميم المدارس فكان يشمل في معظم الأحيان سحنا مكشوفة تحيط به أربعة إيوانات في شكل متعامد يشبه الصليب . وكانت الأركان الواقعة بين ضلعي هذا الشكل الصليبي

المؤرخون والجغرافيون في القرن السابع الهجري يستعملون الجامع للدلالة على المساجد الكبيرة ، أما العمائر الدينية الصغيرة فظلوا يستعملونها لفظ « مسجد » . ويظهر ذلك جليا في كتاب الخطط للقرنيزي . ولعل استعمال كلمة جامع للمساجد الكبيرة يرجع إلى أن صلاة الجمعة لم تكن تقام في البداية إلا في مسجد واحد في المدينة ، هو المسجد الجامع أو مسجد الجمعة أو الجماعة أو الجامع غصب ، ولما كثرت المساجد في البلد الواحد أقيمت صلاة الجمعة في أكثر من مسجد واحد فعرفوا بالمساجد الجامعة أو الجوامع ، واتسمت ساحاتها لتسد حاجة المسلمين ، أما أماكن العبادة الصغيرة فظلت تسمى « مساجد » .

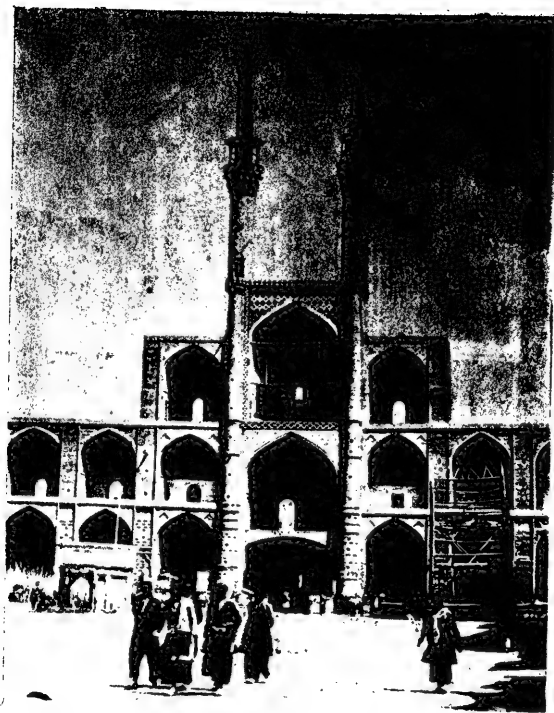
(١) راجع مادة « مسجد » في دائرة المعارف الإسلامية فإنها تتألف من مقال طويل كتبه أعلام الإخصائيين بناءً جامعا شاملا .



(شكل ٢٧) باب طهران في مدينة قزوین . شيد في بداية القرن الماضي وهدم سنة ١٩٣٥ .

تشتمل على المدخل ، وفيها سلم يوصل إلى الدور العلوى ومساكن وملحقات للأساتذة والطلبة ، والمعروف أن المساجد الأولى ذات الأروقة كانت لا تتمكن بعض المصلين من سماع الخطب ورؤية الإمام ، ولا سيما إذا كان السقف محمولا على أكتاف من البناء كما في جامع ابن طولون مثلا ، بينما كانت رؤية الإمام وسماع الخطيب أيسر في المدارس ذات الإيوانات المتعامدة . لذلك كله أصبح عدد وافر من المساجد يبنى على نظام المدارس منذ القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) وكان بعض سلاطين المماليك — كالظاهر بيبرس والناصر محمد بن قلاوون — يشيد مسجدين : أحدهما على نظام المدرسة ويبنى في قلب المدينة قربا من الطلاب ، والآخر على النظام القديم ذى الأروقة ويبنى في أطراف المدينة لفرض الصلاة والعبادة فحسب^(١) . ومن المدارس البديعة في مصر مدرسة أوجاع السلطان حسن ، الواحة قلعة الجبل في القاهرة . وكان صلاح الدين أول من شيد المدارس في مصر رغبة في القضاء على المذهب الشيعى . وامتاز الطراز المغربى بكثرة المدارس ، أدخلها سلاطين الموحدين في المغرب والأندلس .

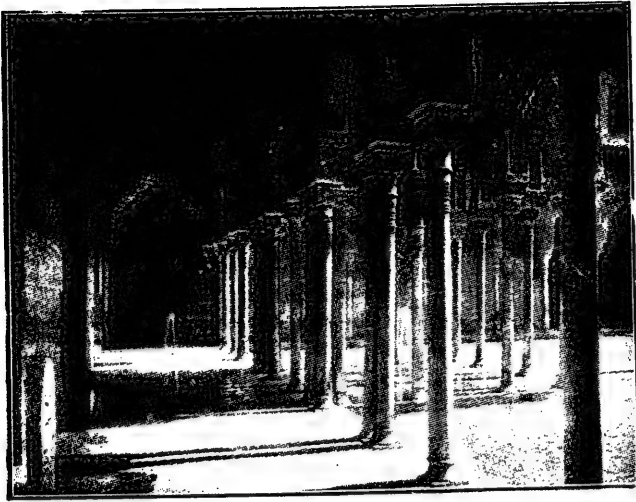
(١) وحدث تطور جديد في بناء المساجد على يد الأتراك العثمانيين يمتاز باتخاذ القباب وبيض التأميمات اليزيدية في المارة والزخرفة .



(شكل ٢٨) مدخل السوق في مدينة يزده . من بداية القرن ١٣ هـ (١٩ م) .

داشتهرت مدينة فاس بكثرة ما شيد فيها من مدارس جميلة كانت تشتمل غالبا على عدة غرف للطلاب وعلى إقاعة كبيرة للدرس — وللنوم في بعض الأحيان — وكان بناء المدرسة من طابقين وفي وسطه صحن مكشوف . ولم يكن هناك قسم في البناء لأتباع كل مذهب من المذاهب الأربعة ، وذلك لأن هذه المدارس كانت كلها للمذهب المالكي .

ومن العماثر الإسلامية — عدا المسجد والمدرسة — الضريح أو المشهد وهو البناء الذي كان يقام على رفات ولي أو إمام أو أمير ، ويسمى أحيانا قبة أو تربة وكان صاحب الضريح يدفن فيه ويوضع فوق قبره « تركيبة » من الحجر أو الآجر ، أو تابوت من الخشب

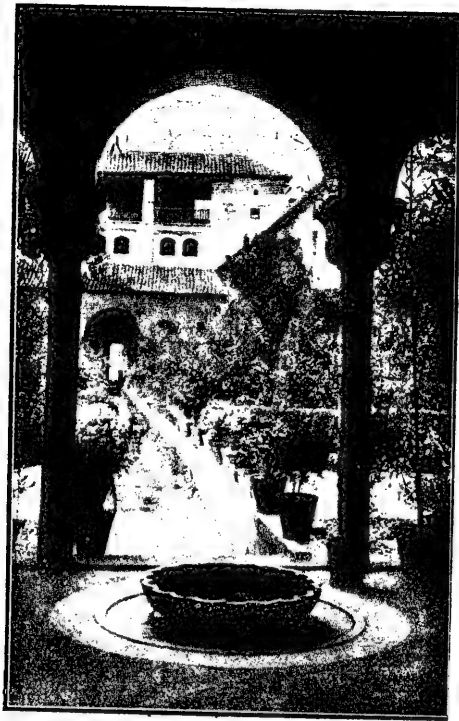


(شكل ٢٩) رواق في بهو السباع بقصر الحمراء في غرناطة .

(شكل ٢٣) وكثيرا ما كانت الأضرحة تبنى للسلطين والأمراء ملحقة بالجامع أو المدارس التي يشيدونها ، وكانت الأضرحة في إيران أكثر انتشارا منها في سائر الأقطار الإسلامية . وعلى كل حال فإن معظم الأضرحة كانت أبنية مربعة ، عليها قبة ذات أركان عملاقة بالقرنصات أو الدلايات (شكل ٢٤) .

وقد كان تصميم الأضرحة والمشاهد يختلف باختلاف الأقطار الإسلامية . وحسبنا — على سبيل المثال — أن الأمراء والأميرات في إيران كانوا يدفنون في مقابر على شكل أبراج اسطوانية (شكل ٢٥) وقد يعلوها في بعض الأحيان سقف مخروطي الشكل .

ومن المآثر الإسلامية أيضا الرباط ، وهو نوع من الأبنية العسكرية كان يسكنه المجاهدون الذين يدافعون عن حدود الإسلام بحمد السيف . وكانت الأربطة منتشرة في صدر الإسلام قبل أن ينتشر الدين ويستتب الأمن وتأمين الامبراطورية الإسلامية على حدودها ، وكان أهمها في شمال أفريقيا . وقد شُيِّبها بعض الكتاب بأديرة لرهبان عسكريين . وقد كانت في تصميمها تشبه بعض التحصينات البيزنطية ، ومعظمها أبنية مستطيلة الشكل وفي أركانها أبراج للمراقبة ، أما داخلها فبناء تحف به قاعات لا نوافذ لها . ولما زالت عن الأربطة



(شكل ٣٠) حديقة قصر جنة العرف Jeneralife بقرطاجنة .

صفاتها الحربية أصبحت بيوتا للتقشف والعبادة يسكنها الصوفية .
على أن الأربطة لم تكن المباني العسكرية الوحيدة التي شيدها المسلمون ، فكنا نعرف
القللاع العظيمة التي شيدت في مصر والشام وإيران (شكل ٢٦) والمغرب الأقصى ، كما
نعرف أيضا أسوار المدن الإسلامية في العصور الوسطى والأبواب الضخمة التي كانت تبني على
بعضها مثل باب النصر وباب الفتوح وباب زويلة المعروف بباب التولى . وظلت مثل هذه
الأبواب الضخمة تبني في إيران حتى القرن الماضي (شكل ٢٧) .
ومن الماهر التي عرفها المسلمون « الخوانك » - جمع « خانكاه » - وهي كلمة فارسية

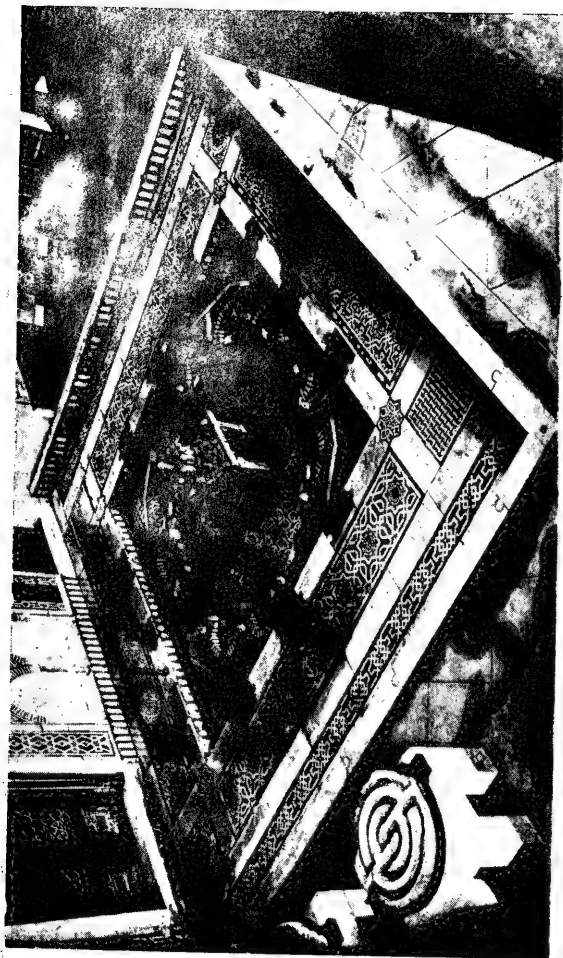
تطلق على البيوت التى شيدت فى بعض ديار الإسلام منذ القرن الخامس الهجرى لإيواء الصوفية الذين يختلون لعبادة الله تعالى . ثم انشئت فى عهد الأتراك العثمانيين « التكايا » — جمع « تكية » — لإيواء الدراويش المنقطعين للنسك والعبادة .

وعنى المسلمون كذلك ببناء الأسبلة فى أركان المساجد والطرق ثم بنائها مستقلة فى عصر الأتراك العثمانيين ، وبتشيد البيارستانات — ومعناها بيوت المرضى أو المستشفيات بوجه عام وليس مستشفيات الأمراض العقلية فقط كما نفهم فى العصر الحاضر — ، وعدوا ببناء المكتائب أو المكتبات يتعلم فيها الصبية مبادئ الكتابة والقراءة ويحفظون القرآن . واهتموا كذلك ببناء الخانات أو الفنادق والوكالات الضخمة لمأوى المسافرين والقوافل ، وكان أبدع ما فى مباني الخانات مداخلها المشيدة من الأبراج والقود الشاهقة مما يكسبها العظمة والفخامة . وكان للخان صحن تربط فيه دواب المسافرين ، وفى الدور الأرضى غرف أو حواصل مفتوحة على الصحن تودع فيها المتاجر ، وأخرى تطل على الشارع وتؤجر حوانيت للتجار . وتملأوا غرف للسكنى .

وكانت الأسواق فى المدن الإسلامية مظهرا جليلا من العارة (شكل ٢٨) فامتازت بقبواتها العظيمة وعقودها الضخمة ، وكانت تسمى أحيانا القياس (جمع قيسارية) ، ولا تزال بعض المدن الإسلامية محتفظة بطابعها التاريخى القديم فى بعض أسواقها الجميلة ذات المظهر الذى يجذب ألوف السياح . ومثال ذلك القاهرة ودمشق وحلب وتونس وفاس وإصفهان واستانبول .

وكان للحمامات شأن خطير فى الأقطار الإسلامية ، يعنى بتشيدتها على نظام يضمن للمستحم ألا يؤذيه الانتقال السريع من البرد إلى الحر أو العكس ، فكان فى كل حمام ثلاثة أقسام ، كل منها أسخن من الذى يسبقه ، وتسخن القاعات بواسطة إيقاد النار تحت أرضها ، وكانت أنابيب الماء الحار والبارد تجرى فى جدران تلك الحمامات كما كانت جدران بعضها تزئى بالصور والنقوش الجميلة اعتقادا أنها تزيد « قوى البدن الحيوانية والطبيعية والنفسانية » .

أما القصور الإسلامية فقد كان يعنى بها عناية كبيرة ، ولكننا لسوء الحظ لا نكاد نعرف عن نظامها وتصميمها شيئا يستحق الذكر اللهم الا فى العصور التأخرة ، أى منذ نهاية القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) . وكانت الطبقات السفلية من هذه القصور متينة البناء ومشيدة بالحجر وذات عقود جميلة . وكانت الطبقات العلوية تمتاز بأسقفها البديعة المصنوعة من الخشب المزخرف بالنقوش الذهبية بينما كانت واجهات القصور تزدان بالمشربيات البارزة



(شكل ٣١) نقشية من القيسية الركب من قطع رخامية متعددة الألوان . وفيها رخارف هندسية
دقيقة تنبئ الرخارف الموجودة في قبة قلاوون الشيدة سنة ٦٨٤ هـ (١٢٨٥) . وهذه النقشة محفوظة في
دار الآثار العربية بالقاهرة .

والمصنوعة من الخشب المحروط ، مما كان يكسب المدن الإسلامية طابعا جميلا أعجب به الرحالة والتجار من الغربيين .

وكانت القصور الإيرانية في العصر الصفوي صغيرة الحجم ، وكان كل ملك أو أمير يملك عددا كبيرا منها . وقد وصف الأوربيون الذين رأوا إيران في ذلك العصر ما شاهدوه من قصور ، وأطنبوا في ذكر ما فيها من أدلة النعم وحسن الذوق ، وذكروا سقفوها الدقيقة واللوحات المصورة على جدرانها ، والأثاث الفاخر في قاعاتها ، وأشاروا إلى القاعات التي كانت تهيأ في جدرانها طاقات لوضع الأواني الخزفية الجميلة .

أما القصور في الأندلس وبلاد المغرب فقد كان معظمها آية في العظمة والسمة وجمال العقود ودقة الزخارف الحصية التي تزين بها الأعمدة وتيجانها فضلا عن الأرضية الجميلة من الفسيفساء والسقوف الجميلة من الخشب المحفور والمزين بالنقوش البديعة . وقصر الحمراء في مدينة غرناطة يكاد يكون أبدع القصور الإسلامية على الإطلاق (شكلى ٣٠ و ٢٩) .

وقد أسفرت الحفائر التي قامت بها بعض الهيئات العلمية في أنحاء البلاد الإسلامية — ولا سيما في سامرا بالعراق ، والقسطنطينية بمصر ، ومدينة الزهراء بالأندلس — عن كشف أطلال بعض البيوت القديمة . وظهر أن معظم هذه البيوت قد لوحظ في تصميمها موافقتها لجو البلاد وللمعادن الشرقية ، فكانت حرمة الدار مكفولة ، ومن في ظاهر الدار لا يستطيع رؤية من في داخلها . وكانت في معظم البيوت فسقية (شكل ٣١) وحديقة ، وكان بعض تلك البيوت متينة البناء حتى كتب المؤرخون أن بيوت القسطنطينية كانت مكونة من عدة طبقات .

وفي عهد المماليك والأتراك كانت البيوت الكبيرة في القاهرة تشمل طابقا أرضيا للرجال (سلامك) وطابقا علويا للحريم (حرمك) وكان يلاحظ في تصميم الدار أن تطل القاعات الرئيسية على الجهة البحرية لتستقبل النسيم . ولا ريب في أن هذه القاعات كانت في منازل الأغنياء آية من آيات الفن الجميل بما فيها من شبابيك من الجص المحرم والمجلى بالزجاج المختلف الألوان ، ومن أرضية من الفسيفساء الدقيقة ورفوف من الخشب المزخرف توضع عليها الزهريات والأواني الخزفية والمعدنية . وكانت الشريبات أهم ما يزين وجهات البيوت والقصور فتلطف شدة الضوء وتدخل النسيم وتمكن النساء من رؤية ما يحدث من الخارج بدون أن يراهن أحد . وكانت النوافذ المتسعة في القاعات تطل على صحن الدار ، أما النوافذ المعلقة على الشارع فكانت صغيرة ومرتفعة . وكان يطل على صحن البيت أو الحوش «تحتبوش» أو مقعد

يجلس فيه رب الدار فى الصيف . ولعل أهم أجزاء الدار « القاعة » الكبرى فى الطابق العلوى وهى غرفة مستطيلة تنقسم إلى ثلاثة أقسام أوسطها مربع وأرضيته منخفضة عن أرضية الجزئين الآخرين وسقفه أعلى من سقيفهما ، ويسمى هذا الجزء الأوسط « درقاعة » ، بينما يعرف الجزآن الآخران باسم الإيوانين أو الليوانين . وكان سقف الدرقاعة فى معظم الأحيان منورا أو « شخشيخة » عملة بالعمارة ، أى النافذ الحصية المزينة بتقاريف تكون فى مجموعها أشجاراً أو رسوما نباتية أو زهريات أو كتابات وتغطى هذه التقاريف بالزجاج المختلف الألوان . وكانوا يكسبون أرض الدرقاعة بالفسيفساء الجميلة ، كما كانوا أحيانا يتخذون فى وسطها فسقية وفى أحد أركانها سفة أى رفا من الرخام الفسيفساء محمولة على أعمدة صغيرة من الرخام وعقود مزينة بالفسيفساء أيضا . بل إن حدران القاعة كانت تكسى بالفسيفساء إلى ارتفاع مترين أو أكثر . وكان الإيوانان يسقفان بالخشب المذهب والمزخرف بالرسوم الملونة ، ويحده من أسفل إزار خشبي تنقش عليه الآيات القرآنية أو الحكم أو أبيات الشعر . وكانت القاعة غنية بالخزانات الخشبية المثبتة فى جدرانها ، والتى تشهد أبوابها بإبداع الصنائع المسلمين فى تجميع الخشب وزخرفته بالأشكال والرسوم الهندسية والزخاتية الدقيقة .

ومن أمثلة البيوت الأثرية التى لا تزال قائمة فى القاهرة منزل محمد بن الحاج سالم الجزار المعروف باسم « بيت الجريدلية » بجوار الجامع الطولونى ، ثم منزل جمال الدين النهى بحارة خشقدم ، وبيت الشيخ عبد الوهاب الطبلأوى المعروف ببيت السجيمى ، وترجع كلها إلى القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) .

العناصر الدينية في الطراز الأموي

عرفنا كيف قامت في الأقاليم الإسلامية المختلفة وفي عصور التاريخ الإسلامي الطويل طرز فنية متنوعة في جزئياتها ، متشابهة في مجموعها . فالتنوع في الجزئيات راجع إلى اختلاف الأساليب الفنية القديمة في كل إقليم . وإلى افتراق المؤثرات الخارجية على الفنون الإقليمية . وإلى تطور هذه الفنون بمرور الزمن وتغير الأسرات الحاكمة . أما التشابه في المجموع فأساسه الاشتراك في العقيدة الإسلامية التي جعلت المسلمين إخوة وقبضت على معظم الفروق في الأجناس والأوطان . وأساسه كذلك انتشار القرآن في العالم الإسلامي باللسان العربي المبين ، وسيادة الخط العربي بين سكان الأمم الإسلامية ، ونظام المجتمع في ديار الإسلام وما كان يميزه من الحج والرحلات وتبادل الفنانين ونقل السلع والتحف من إقليم إلى آخر

وعرفنا أن أول تلك الطرز الفنية وأقدمها الطراز الأموي . ازدهر في عصر بني أمية في القرنين الأول والثاني بعد الهجرة ، وكان « طراز امبراطوريا » شمل ديار الإسلام كلها . ثم قامت الدولة العباسية ، ولكن لم تدخل الأندلس في نطاقها وقامت فيها دولة أموية غربية . ظلت تحكمها إلى سنة ٤٢٢ هـ (١٠٣١ م) وكان الفنيون الأندلسيون في عصرها يحتفظون بمعظم الأساليب الفنية التي عرفها المسلمون في عصر الدولة الأموية الشرقية

وقد كان استيلاء بني أمية على الخلافة وانتقال عاصمة الدولة الإسلامية من المدينة والكوفة إلى دمشق ، نعمة لعصر الخلفاء الراشدين ، الذي غلب فيه على المسلمين تجنب البذخ والترف ، وأصبح الخليفة الأموي أشبه شيء بملك أو امبراطور يسيطر على دولة مترامية الأطراف ، ويعتبر بجنسه العربي وبملكه وبأسرته باعتزازه بالإسلام الذي استطاع العرب بفضل تأسيس دولتهم العظيمة .

وعاش الأمويون في الشام ، حيث ازدهرت من قبلهم مدارس من الفنون الهلنستية والمسيحية الشرقية ، والتي تأثرت ببعض الأساليب الفنية الساسانية بحكم الجوار . وطبيعي أن المسلمين في سورية وفلسطين تأثروا بالعناصر المسيحية التي شاهدوها ، وبدأوا يفكرون في تشييد مساجد توازي في العظمة كنائس المسيحيين ، ويتخذون من الطرف والتحف الفنية ما يتفق وعظمة ملكهم الجديد . وكان جل اعتماد المسلمين في البداية على الصنائع والفنيين من المسيحيين السوريين والقبط . وكان هؤلاء أساتذة المسلمين في هذا الميدان ، ونشأ على يد الجميع الطراز الأموي في الفنون الإسلامية ونقل القواد والولاية وأتباعهم أصول

هذا الطراز من الشام إلى سائر الأقاليم الإسلامية ، فتأثرت بها الأساليب الفنية القديمة في تلك الأقاليم . والحق أن الأساليب الزخرفية في الشرق الأدنى قبيل الإسلام بلغت غاية تطورها على يد المسلمين فيما نسميه الطراز الأموي . وذلك بفضل النظام الذي عرفه العالم القديم باسم الليتورجيا *Leiturgia* ، وقوامه في الإسلام التزام أقاليم العالم الإسلامي بتقديم الصانع والفنيين ومواد الصناعة إلى الحكومة المركزية للقيام بما تريده من الأعمال الفنية الجليلة .

وقد عني الأمويون بتجديد بعض المساجد التي أنشئت في عصر الخلفاء الراشدين مثل جامع البصرة ، وجامع الكوفة وجامع عمرو والحرم النبوي في المدينة . ولكن ازدهار فن العمارة ظهر على يدهم فيما شيدوه من مساجد جديدة ، كالجامع الأموي في دمشق والمسجد الأقصى وقبة الصخرة في بيت المقدس وجامع الزيتونة في تونس وجامع سيدي عقبة في القيروان على أن هذه المساجد الجديدة قد دخل عليها من الإضافة والتعديل والتجديد ما غير معالمها الأولى إلى حد كبير .

ولم تكن المساجد التي شيدت في عصر النبي والخلفاء الراشدين ترمي إلى أكثر من جمع الصلوات في مكان واحد . فكان المسجد الذي بناه النبي في المدينة مساحة من الأرض مربعة الشكل يحيط بها جذران من الآجر والحجر ، وعلى جزء منها سقف من جريد النخل تغطيه طبقة من الطين ، ويستند إلى عدد من جذوع النخل ^(١) . وقد زاد عمر بن الخطاب في هذا المسجد ، وجده عثمان بن عفان ، ولكن العمارة الكبرى التي حملته مثالا للمساجد في المصور التالية هي التي تمت على يد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك نحو سنة ٨٨ هـ (٧٠٧ م) . وقد أشار إليها البلاذري في فتوح البلدان بقوله : « ثم لم يحدث فيه شيء إلى أن ولي الوليد بن عبد الملك بن مروان بعد أبيه فكتب إلى عمر بن عبد العزيز وهو عامله على المدينة يأمره بهدم المسجد وبنائه ، وبعث إليه بمال وفسيفساء ورخام وثمانين صائغا من الروم والقبط من أهل الشام ومصر ، فبناه وزاد فيه » .

ولما بدأت الفتوح الإسلامية أسس العرب في العراق ومصر مدنا جديدة وشيدوا فيها مساجد بسيطة ، كما فعلوا في البصرة والكوفة والفسطاط . أما في الشام فكانوا يحولون

(١) يذهب فريق من المستشرقين وعلماء الآثار الإسلامية ، وعلى رأسهم كيتاني *Caetani* وكرزويل *Creswell* إلى أن النبي لم يشيد في يثرب مسجدا وإنما شيد داراه ، لم تصبح جامعا إلا بعد أن نقل علي بن أبي طالب مقر الحكومة الإسلامية إلى الكوفة . ولكننا لا نرى هذا الرأي لأن المجمع التي بسوقونها لإثباته ضعيفة . راجع *Creswell : Early Muslim Architecture* ج ١ ص ١١ وما بعدها .

في كل مدينة كبيرة كنيسة أو جزءا من كنيسة إلى مسجد يتخذونه للصلاة .
 فمسجد البصرة كان قطعة من الأرض اختطت لهذا الغرض سنة ١٤ هـ ، ولعلها أحيطت
 بسور من القصب ، بنى بعد ذلك باللبن والطين وسقف بالعشب . ثم كان أول تجديد كبير
 فيه سنة ٤٤ هـ (٦٦٥ م) على يد زياد عامل معاوية بن أبي سفيان على البصرة ، فقد بناه
 بالآجر والجص وسقفه بخشب الساج ، واتخذ له أعمدة من حجر نحتها من جبل الأهواز .
 أما مسجد الكوفة فقد بنى سنة ١٧ هـ ، وكان قطعة من الأرض مربعة الشكل يحيط
 بها خندق عوضا عن الجدران . وكان له سقف يقوم على عمد من الرخام جلبها المسلمون من
 قصر فارسي قديم في إقليم الحيرة . وجدد هذا المسجد أيضا على يد زياد سنة ٥٠ هـ (٦٧٠ م)
 بإشراف مهندسين من الفرس ، والظاهر أنه صنع له أعمدة من حجر جلبه من جبل الأهواز .
 وكان كل عمود يتألف من عدة قطع متصلة بعضها ببعض بأسلوب فني يذكرنا بما نعرفه
 اليوم في « الأعمت المسلح » . وقد كتب الطبري في هذا الصدد : « ولا أراد زياد بنيانه
 دعا بينائين من بنائى الجاهلية ، فوصف لهم موضع المسجد وقدره وما يشتهي من طوله في
 السماء . وقال : اشتهى من ذلك شيئا لأفزع على صفته . فقال له بناء قد كان بناء لكسرى :
 « لا ينجى هذا الا بأساطين من جبال أهواز ، تنقر ، ثم تنقب ، ثم تحشى بالرصاص وبسفافيد
 الحديد ، قترعه ثلاثين ذراعا في السماء ثم تسقفه » .
 أما جامع عمرو في القسطنطينية فقد بناه فاتح مصر سنة ٢٠ هـ مستطيل الشكل ، له سقف
 من الجريد على ساريات من جذوع النخل ، ولكن زيد في بناءه وجدد عدة مرات في العصر
 الأموي ، وبنيت له على يد الوالي مسلمة بن مخلد أربع صوامع فوق أركانه الأربعة . وكانت
 أول ما عرف من المآذن في مصر . ثم أعاد الوالي قرة بن شريك بناء جامع عمرو سنة ٩٢ هـ
 (٧١١ م) ، وأحدث فيه المحراب المجوف . والواقع أن المساجد الأولى لم تكن لها مآذن
 ولا منابر ولا مقصورة ولا محراب مجوفة . أما المآذن فلم يعرفها المسلمون في عصر النبي عليه
 الصلاة والسلام . وقد جاء في « السيرة » لابن هشام أن النبي حين هاجر إلى المدينة كان
 الناس يهتمون إليه للصلاة بغير دعوة ، فهم الرسول حين قدمها أن يتخذ بوقا كبوق اليهود
 الذي يدعون به لصلاتهم ، ثم كرهه فأمر باتخاذ ناقوس يدعى به المسلمون للصلاة كما يفعل
 المسيحيون ، ولكن أخبره عبد الله بن زيد بن ثعلبة أن طائفا طاف به ليلة في منامه وزين له
 الدعوة إلى الصلاة بالأذان . فأقره النبي على ذلك وأمر مولاه بلالا أن يؤذن داعيا إلى الصلاة
 وقيل إن عمر بن الخطاب هو الذي قدم على النبي يقترح الأذان ، ولكنه رأى بلالا يؤذن ،

وعلم من النبي أن الوحى قد سبقه إلى ذلك . ومهما يكن من شئ فإن بلالا كان يؤذن من سطح بيت عال عند مسجد النبي . فأول المآذن أو الصوامع أو المنائر التى بنيت فى الإسلام هى التى أمر الخليفة معاوية مسلمة عامله على مصر أن يبنئها لجامع عمرو . وأكبر الظن أنها بنيت على مثال الأبراج الأربعة بسور المعبد الوثنى القديم فى دمشق وهو الذى يقوم مكانه الآن الجامع الأموى .

ولا ريب فى أن المسلمين استعملوا هذه الأبراج للأذان . وحسبنا أن بعض المؤلفين المسلمين — كابن قتيبة الذى كتب فى نهاية القرن السابع الهجرى (١٣ م) — سموها مآذن مع علمهم أنها بنيت قبل الإسلام . فضلا عن ذلك فإن المآذن التى شيدها مسلمة بن مخلد لجامع عمرو كانت أبراجا صغيرة مربعة . ولا يزال هذا النوع من المآذن منتشرا فى بلاد المغرب حيث تعرف المذنبة باسم «الصومعة» . والواقع أن هذا النوع السورى من المآذن قد انتشر أيضا فى بلاد الجزيرة ، كما يتبين من مآذن حران والرقفة وديار بكر . وسوف نعود للكلام على المآذن فى الفصل الذى نعتده فى الصفحات التالية للتحديث عن بعض العناصر المعمارية الإسلامية .

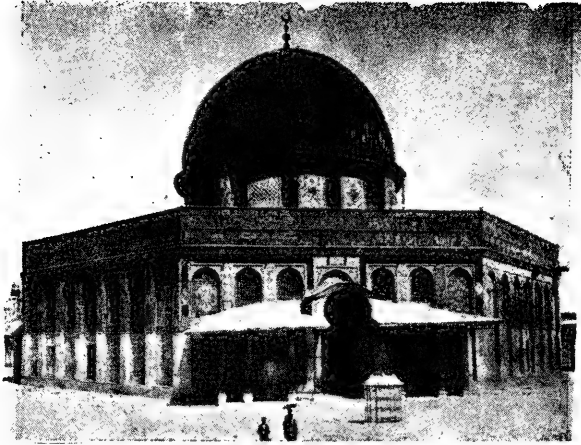
أما المنبر فقد اتخذته النبي من خشب الأثل بعد أن كان يخطب وهو مستند إلى جذع نخلة . وجاء فى مسند ابن حنبل أن هذا المنبر كان مقعدا ذا ثلاث درجات . والمعروف أن النبي كان يجلس على الدرجة العليا واضعا قدميه على الدرجة الثانية . ولما تولى أبو بكر صار يجلس على الدرجة الثانية . وخلفه عمر ، فكان يجلس على الدرجة الأولى واضعا قدميه على الأرض . ولكن الظاهر أن المنبر كان يعتبر فى البداية المقعد الذى يجلس عليه النبي وخلفاؤه ، فقد حدث أن عمرو بن العاص اتخذ منبرا فى جامعہ بالفسطاط ، فنها عمر بن الخطاب عن ذلك ، وكتب إليه : «أما بعد فقد بلغنى أنك اتخذت منبرا ترقى به على رقاب المسلمين ، أو ما يكفيك أن تكون قائما والمسلمون تحت عقبك ، فمزمت عليك إلا ما كسرتة» . على أن هذا التحفظ لم يدم طويلا . فقد داعت المنابر فى العصر الأموى ، وأشار ابن دقاق فى كتاب «الاتصار لمراسلة عقد الأمصار» (ج ٤ ص ٦٣) إلى منبر كان فى جامع عمرو قبل سنة ٩٣هـ قيل إنه منبر الوالى عبد العزيز بن مروان حمل إليه من إحدى كنائس مصر «وقيل إن زكريا ابن مرقى ملك النوبة أهدها إلى عبد الله بن سعد بن أبى سرح وبعث معه نجاره حتى ركبته» . واسم هذا النجار بقطر من أهل دندرة» ، والواقع أن الشكل الذى صار إليه المنبر فى المساجد الإسلامية قد يكون مستمدا من المنابر المسيحية . وقد عثر كوييل Quibel فى حفائره

بدير الانبا ارميا بسقارة على منبر حجرى من القرن السادس الميلادى ، يجمنا لا نكاد نشك فى صحة هذا رأى . وهذا المنبر الحجرى محفوظ الآن فى المتحف القبطى بالقاهرة .
أما المقصورة فقد قيل إن أول من اتخذها عثمان بن عفان ، ولكن الأرجح أن الذى أحدثها معاوية بن أبى سفيان بعد محاولة الاعتداء عليه . واتخذها الخلفاء من بعده . وصارت على حد قول ابن خلدون فى « المقدمة » « سنة فى تمييز السلطان عن الناس فى الصلاة . وإنما هى تحدث عند حصول الترف فى الدول والاستفحال ، شأن أحوال الأبهة كلها » .

والحراب المجوف لم يكن معروفا فى المساجد قبل عصر الوليد بن عبد الملك . فقد جاء كثير من المراجع العربية القديمة « أن أول من أحدث الحراب المجوف هو عمر بن عبد العزيز حين أعاد بناء مسجد النبى » . وقد مر بنا الكلام على تجديد المسجد النبوى فى عصر الوليد على يد عمر بن عبد العزيز عامله على المدينة ، وأشرنا إلى إرساله صنعا من الروم^(١) والقبط ، وقد جاء فى كتاب « وفاء الوفا بأخبار دار المصطفى » للمسمودى أن القبط بنوا مقدم المسجد وبني الروم جوانبه ومؤخره . فكان الحراب إذن فى الجزء الذى بناه القبط . وأكبر الظن أنه منقول عن الجزء المجوف فى الكنائس القبطية وهو الهيكل ، أو عن الحنية التى ترى فى صدر الكنيسة وتسمى فى الفرنسية abside وأبماها فى الغالب إلى جهة الشرق ، أى جهة بيت المقدس . ومهما يكن من شئ . فقد فطن كثير من المؤلفين العرب إلى أن الحراب مشتق من الكنائس ، وما لبثوا أن استخرجوا حديثا نسبوا فيه إلى النبى عليه السلام أنه قال : « إن ظهور المحارب التى تجعل المساجد تشبه الكنائس علامة من علامات الساعة » وكتب بعض الفقهاء فى ذلك فقال : « إن الحراب أقل أجزاء المسجد قداسة » ، بل إن السيوطى ألف رسالة سماها « إلام الأريب يحدث بدعة المحارب » .

وأبدع المائر الأموية فى الشام قبة الصخرة فى بيت المقدس والمسجد الجامع بدمشق . أما قبة الصخرة فى الحرم الشريف ، وقد كان منطقة مقدسة عند الساميين القدماء ، وظلت منزلته الدينية عظيمة عند اليهود والمسيحيين والمسلمين . وتم بناء هذه القبة سنة ٧٢٢ هـ (٦٩١م) على يد عبد الملك بن مروان . وهى بناء حجرى مشتمل الشكل (شكل ٣٢) ، قوامه شمينية خارجية من الجدران تليها من الداخل شمينية أخرى من الأعمدة والأكتاف والأساطين . ودخل هذه الشمينية دائرة من الأعمدة والأكتاف أيضاً (شكل ٣٣) . وفوق الدائرة قبة

(١) روى أن الوليد بن عبد الملك كتب إلى ملك الروم : « إننا نريد أن نمر مسجد نبينا الأعظم فأعنا فيه جبال وقيسقاء » فبعث إليه الامبراطور بأحمال من قيسقاء وبضعة وعشرين عاملا .

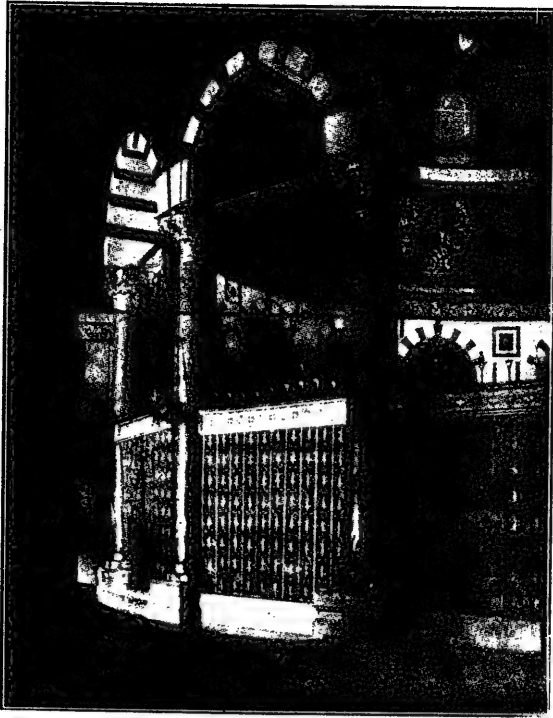


(شكل ٣٢) قبة الصخرة في بيت المقدس

[كليشه دار المعارف]

مرفوعة على رقبة أو اسطوانة فيها ست عشرة نافذة . والقبة من الخشب تقطعها من الخارج طبقة من الرصاص ، ومن الداخل طبقة من الجص . وضلع الثمن الخارجى طوله نحو عشرين متراً ونصف متر وارتفاعه نحو تسعة أمتار ونصف متر . وفي الجزء العلوى من كل ضلع في هذا الثمن نوافذ ليصل منها النور إلى داخل البناء وفي الجوانب المقابلة للجهات الأربع الأصلية من الثمن أربعة أبواب ، وفي وسط هذا البناء الصخرة المقدسة التي يروى أن النبي عليه الصلاة والسلام وضع قدمه عليها ليلة المراج ولذا يسمى البناء قبة الصخرة ، وإن كان يعرف أحياناً باسم جامع عمر ، لأن عمر بن الخطاب كان قد أقام في موضعه مصلى من الخشب قبل أن يقيم عبد الملك بن مروان على أنقاضه البناء الحالى .

وقد كان استخدام القباب معروفاً عند المسيحيين الشرقيين قبل بناء قبة الصخرة كما كان في الشام كنائس ذات قباب فوق أبنية مثمثة الشكل . فليس غريباً أن يفكر عبد الملك بن مروان في أن يكون للمسلمين عمائر تتضارعها في البهاء والعظمة . بيد أن اليعقوبى (التوفى سنة ٢٨٤ هـ) كتب في سبب بناء قبة الصخرة : « أن عبد الملك منع أهل الشام من الحج ، وذلك أن عبد الله بن الزبير كان يأخذهم إذا حجوا بالبيعة ، فلما رأى عبد الملك ذلك منهم من



(شكل ٢٣) منظر داخلي في قبة الصخرة بيت المقدس

الخروج إلى مكة ، فضج الناس وقالوا : تمنعنا من حج بيت الله الحرام وهو فرض من الله علينا ! فقال : هذا ابن شهاب الزهري يحدثكم أن رسول الله قال : « لا تشد الرحال إلا إلى ثلاثة مساجد : المسجد الحرام ومسجدي ومسجد بيت المقدس — وهو يقوم لكم مقام المسجد . وهذه للصخرة التي يروى أن رسول الله وضع قدمه عليها لما صعد إلى السماء تقوم لكم مقام الكعبة . فبنى على الصخرة قبة وعلق عليها ستور الديباج وأقام لها سدة ، وأخذ الناس يطوفون حولها كما يطوفون حول الكعبة » ^(١) .

(١) يبدو أن هذه الرواية من وضع خصوم بني أمية ، لأن عبد الملك كان من التابعين . وغير محتمل أن يقدم مثله على تنبير شعائر الدين بتحويل الحج عن الكعبة .

ومهما يكن من شيء فإن بين الشمينتين الأولى والثانية روافاً ، وبين الشمينية الثانية ودائرة القبة روافاً آخر ، وهما للصلاة والناس يمرون فيها حول الصخرة . وهذه الصخرة غير منتظمة الشكل . وقد كتب الأستاذ كرزول في بحثه الوافي عن هذا البناء أن طول الصخرة ١٨ متراً من الشمال إلى الجنوب وعرضها ١٣ متراً من الشرق إلى الغرب وأقصى ارتفاع لها عن أرض البناء مترونصف متر .

وبما تبدو فيه براعة المهندس الذي أشرف على بناء قبة الصخرة أنه عمل على أن يكون في دائرة دعائم القبة لفت بسيط ، فتجنب بذلك أن تحجب الأعمدة الواقعة أمام الراي الأعمدة الأخرى المقابلة لها في الطرف الآخر ، واستطاع من يدخل القبة من أي باب من أبوابها أن يرى جميع ما بها من الأعمدة والأكتاف ، سواء منها ما كان أمامه تماماً وما كان في الجهة المقابلة .

والأقواس الداخلية في البناء نصف دائرية ، ومثلها أقواس فتحات النوافذ . والأعمدة المستخدمة فيه قديمة جلبت من عمائر قديمة فاختلقت في طراز أبدانها وتيجانها ، واستعملت الروابط الخشبية الضخمة لربط هذه التيجان بعضها ببعض لتزيد قوة احتمال الأقواس ومقاومتها لهزات الزلازل .

وكان الجانب الخارجي من جدران البناء مغطى بالفسيفساء التي استبدلت بها سنة ٩٥٢ هـ (١٥٤٥ م) على يد السلطان سليمان القانوني لوحات من القاشاني ولا تزال قبة الصخرة غنية بزخارف الفسيفساء التي تزين كثيراً من أجزائها الداخلية . وقوام هذه الزخارف رسوم الأشجار والفاكهة والأواني التي تخرج منها الفروع النباتية ، ورسوم الأهل والنجوم ^(١) . وفي قبة الصخرة كتابة كوفية يبلغ طولها نحو ٢٤٠ متراً بالقص المذهب على أرض زرقاء داكنة في الزخارف الفسيفسائية التي تحلى الجزء العلوي من الشمينية الداخلية ، وقوام هذه الكتابة آيات قرآنية ، ولكنها تضم أيضاً عبارة تشير إلى تاريخ إنشاء هذا البناء . ونصها : « بني هذه القبة عبد الله الإمام المأمون أمير المؤمنين في سنة اثنتين وسبعين » . ولكن اسم الخليفة المأمون وألقابه مكتوبة بخط ضيق يخالف الخط المستعمل في سائر أجزاء الكتابة ، فضلاً عن أن سنة ٧٢ لا تقع في حكم المأمون ، بل في حكم عبد الملك بن مروان ، وهو الذي تسبب إليه المراجع التاريخي تشييد هذا البناء . ويتبين من ذلك أن تغييراً حدث في هذه الكتابة في عهد المأمون ، ولكن الصانع فإنه أن يغير التاريخ بعد أن غير الاسم .

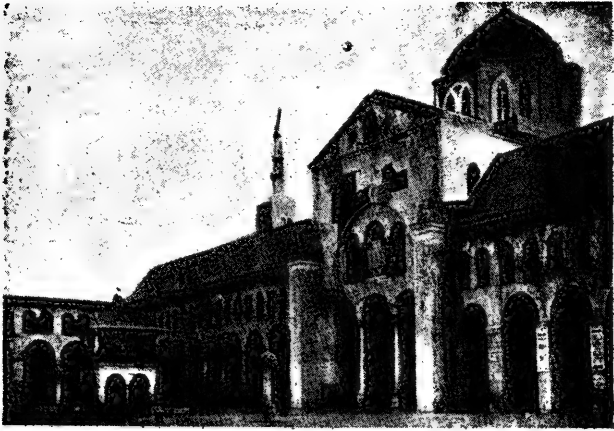
(١) راجع تعليقاتنا الفنية في كتاب « الصور عند العرب » لأحمد تيمور باشا ص ١٤١

ولأرب في أن لقبة الصخرة مكانة ممتازة بين المعائر الإسلامية ، بل إنها تفوق عند معظم مؤرخي الفنون سائر المباني الإسلامية في الجمال والفخامة والرونق وإبداع الزخرفة ، وتمتاز عنها ببساطة التصميم وتناسق الأجزاء ودقة النسب . ومع ذلك كله فإن هذا الشكل المثلث لم يظهر ثانية في تصميم الجوامع الإسلامية ، وظلت قبة الصخرة فريدة في عمارتها ، لأن تصميمها كان ملائماً لكل الملازمة ليحيط بالصخرة المقدسة في الحرم الشريف . في حين كانت الجوامع المستطيلة ذات الصحن المفتوح أوفق للعبادة الإسلامية ، فأنخذها المسلمون واحتفظوا بها قروناً طويلة . وطبيعي أن العناصر الفنية في قبة الصخرة تشهد بتأثير المعارة في فجر الإسلام بالأساليب الفنية التي كانت تسود في سورية ويزنطة والدولة الرومانية .

أما المسجد الجامع في دمشق فقد شيده الوليد بن عبد الملك بين عامي ٨٨ و ٩٦ هـ (٧٠٧/٧٢٤ م) واستقدم له الصناع والعمال من شتى البلاد الإسلامية ، بل روى أنه كتب إلى ملك الروم يطلب منه أن يوجه إليه مائتي صانع من بلاده ، وأن ملك الروم أجابه إلى ماطلب .

ويقوم هذا المسجد في منطقة مقدسة من معبد وثني قديم ، كان لها برج مربع في كل ركن من أركانها الأربعة . وقد استعملها المسلمون للأذان ، ولا تزال إحداها قائمة في الركن الجنوبي الغربي . وكان المسيحيون قد شيّدوا في هذه المنطقة كنيسة قبل الفتح الإسلامي ، وقد هدم الوليد هذه الكنيسة وشيّد الجامع . فلا حجة لنا يزعمه بعض مؤرخي الفنون من أن يت الصلاة في المسجد الحالي هو كنيسة القديس يوحنا التي قسمها المسلمون بينهم وبين المسيحيين بعد فتح دمشق .

ويتألف المسجد من صحن كبير مستطيل الشكل وإيوان رئيسي طوله ١٣٦ متراً وعمقه ٣٧ متراً (شكل ٣٤) . وفي هذا الإيوان ثلاث بلاطات أو أروقة أو ثلاثة صفوف من الطارات موازية للقبلة ومحمولة على أعمدة رخامية وفوقها أقواس أصفر منها . وفي وسط هذه البلاطات أو الأروقة بلاطة معترضة تقسمها قسمين ، وتقوم فوقها قبة حجرية أضيفت في عصر متأخر وفي طرفها ، أي في وسط الجدار الجنوبي للإيوان ، يرى المحراب . وارتفاع هذه البلاطات بأقواسها الكبرى والصغرى زهاء خمسة عشر متراً ، ولكن ارتفاع البلاطة المعترضة يصل إلى ثلاثة وعشرين متراً . ولهذه الأروقة كلها اسقف على هيئة « الجلون » وتحيط بالصحن أروقة أخرى تحدها أقواس محمولة على دعائم . وبعضها مدبب قليلاً وبعضها

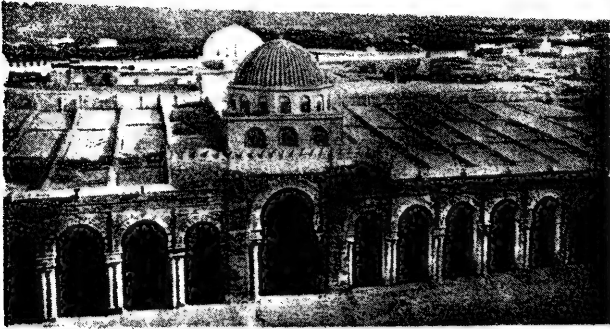


(شكل ٣٤) واجهة الايوان الرئيسى فى المسجد الجامع بدمشق
[كاتبيته دار المغارف]

يشبه حدوة الفرس . وفوق هذه الأقواس أو العقود صف من النوافذ مستطيلة الشكل تقريبا ولكن جزءها العلوى نصف دائرى . وتقع كل نافذتين منها على عقد من العقود . وفوق الأروقة الشمالية والجانبية سقف خشى منحدر . وقد كان المسجد فى وقت من الأوقات مفروشا بالمرمر وكانت جدرانها مغطاة بلوحات من الرخام إلى ارتفاع قامة الإنسان ، وفوق هذه اللوحات زخارف من الفسيفساء الملونة والمذهبة . ولا يزال جزء كبير من هذه الفسيفساء باقيا فى الرواق الغربى^(١) .

ومن المحتمل أن يكون تصميم الجامع الأموى متأثرا بنظام الكنائس السورية ، وأن تكون واجهة رواق القبلة تشبه واجهة القصور البيزنطية ، وأن يكون البائع على إدخال البلاطة المترضة فى هذا الرواق الرغبة فى إظهار أهمية المحراب الذى تنتهى به هذه البلاطة . وفى هذا الجامع بضع نوافذ من الرخام ، فيها أقدم نماذج من الزخارف الهندسية فى الإسلام . والحق أن هذا المسجد درة فى تاج المارة الإسلامية ، ولكن المقام لا يتسع هنا لتفصيل الكلام عليه ، فحسبنا أن نرجع القارئ إلى ما كتبه عنه الأستاذ كرزول فى كتابه Early

(١) راجع تملقنا الفنية فى كتاب « التصوير عند العرب » لأحمد تيمور باشا ص ١٤٠



(شكل ٣٥) واجهة رواق القبلة في مسجد سيدى عقبة بالقيروان
[كلبيشه دار المعارف]

Muslim Architecture وما جاء عنه في « مسالك الأبحار » للمعمرى .

أما المسجد الأقصى في الحرم الشريف بيت المقدس فقد بنى على يد عبد الملك بن مروان ، ودخل فيه إذ ذاك بناء كنيسة قديمة ، وكان قوامه أروقة موازية للقبلة ، ويمرّضها رواق عريض . ولكن الحق أن بناء هذا المسجد قد حدث فيه من التعديل والتجديد والزيادة منذ العصر العباسى ما يجعلنا لا نعتبره مثالا صادقا للمعارة في الطراز الأموى .

ومن المساجد التي تشبهه في تخطيطها الجامع الأموى في دمشق جامع الزيتونة في تونس ومسجد سيدى عقبة في القيروان . وقد بنى الأولى على يد ابن الحبحاب عامل بى أمية سنة ١١٤ هـ (٧٣٢ م) ولكن أعيد بناؤه في عصر الدولة الأغلبية . وبوأنك هذا الجامع قوامها أقواس مرتفعة ارتفاعا يقلل من جلالها وقائمة فوق عمد قديمة ، وفوق التيجان كتل خشبية تتصل بعضها ببعض بروابط خشبية

أما جامع القيران فقدن بدأ في بنائه عقبة بن نافع سنة ٥٠ هـ (٦٠٨ م) . ثم هدم وأعيد بناؤه نحو سنة ٧٦ هـ (٦٩٥ م) ثم زيد فيه بأمر الخليفة هشام بن عبد الملك سنة ١٠٥ هـ . وجدد بعد ذلك وأضيف إليه بعض زيادات . ولكن جزءا كبيرا من بنائه الحالي يرجع إلى عصر هشام . وأعمدة هذا الجامع وتيجانه مجلوبة من آثار قديمة ، وهو يمتاز بأقواسه وببلاطة معترضة في وسط إيوان القبلة تقوم فوقها قبتان (شكل ٣٥) ، كما يمتاز بمئذنته البرجية الشكل .



(شكل ٣٦) الصحن والمئذنة في مسجد سيدى عقبة بالقيروان
[كليشييه دار المعارف]

والطابقان الأول والثاني في هذه المئذنة يرجعان إلى عصر هشام ، أما الطابق العلوى فيرجع أنه أضيف إليها بعد القرن الخامس الهجرى (شكل ٣٦) .

ومن المأثر الوثيقة الصلة بالطراز الأموى جامع قرطبة الذى بدأ تشييده سنة ١٦٩ هـ (٧٨٥ - ٧٨٦ م) ثم زيدت مساحته إلى الضعف فى القرن الرابع الهجرى (١٠ م) وكان له رواق طويل يضم إحدى عشرة بلاطة تفصلها بوائك ، قوام كل منها عشرون عمودا منقولة من المأثر القديمة . وكانت تعلو هذه العمود عقود على هيئة حدوة الفرس ، ولكن ارتفاعها كان لا يناسب مساحة الرواق فشيد صف ثان من العقود فى مستوى أعلى من مستوى العقود الأولى . وتصل بهذه العقود الأولى أعمدة صغيرة (شكل ٣٧) . ويمتاز هذا الجامع بقبيلته المزينة بزخارف من الفسيفساء الجميلة .

وهكذا نرى أن فن العمارة الإسلامية ولد فى عصر بنى أمية ، ولكنه نما وترعرع سرىما فكانت من آثار الطراز الأموى عمائر يبدو فيها أن السليمان أفادوا من فتوحاتهم ووجدوا كثيراً من العناصر الفنية فى أجزاء دولتهم ، وألفوا منها طرازاً ممتازاً .

القصور الأموية في شرق الأردن

عرفنا في الفصل السابق أن المسلمين وجدوا في البلاد التي فتحوها صناعات مهرة في فن البناء ، فأقبلوا على الإفادة من جهودهم . ولما اتسعت الامبراطورية الإسلامية ، ظهر الطموح إلى الأبنية الضخمة الفاخرة فشيّد المسلمون في عصر عبد الملك بن مروان قبة الصخرة في بيت المقدس ، ثم شيّد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك المسجد الجامع بدمشق .

ومما نلاحظه في العمارة الإسلامية بوجه عام أن المسلمين لم يعنوا بتشديد نصب تذكارية لتخليد ذكرى انتصاراتهم الحربية^(١) ، كما فعل الرومان وغيرهم ، فالأمويون لم يخلفوا أي عمائر من هذا الطراز مع سعة فتوحاتهم وعظم انتصاراتهم .

ولسنا نعرف شيئاً عن القصور الأموية في دمشق والرملة^(٢) وبقية المدن التي كان خلفاء بني أمية يحبون الإقامة فيها مثل الصنبرة (على الشاطئ الجنوبي لبحيرة طبرية) ، وكان معاوية ومروان يشقون بها ، ومثل حوارين وأذراعات وقد أحب الإقامة فيها يزيد بن معاوية ، ومثل الحامية وقد فضلها عبد الملك بن مروان على غيرها ، ومثل أسيس في الجنوب الشرقي من دمشق (واسمها الآن تل سيس) ، وقد أقام بها الوليد بن عبد الملك .

والمعائر الأموية في بادية شرق الأردن تكاد اليوم تكون كلها خراباً^(٣) ، لم يبق منها إلا أطلال متفرقة ، اللهم إلا قصر عمرة وحمام الصرخ وقصر المشى .

أما قصر عمرة وقصر صيد صغير على بعد خمسين ميلاً شرق عمان (شكل ٣٨) ، يضم قاعة استقبال مستطيلة الشكل ذات عقدتين يقسمانها إلى ثلاثة أروقة ، لكل رواق منها سقف من قبة نصف دائري ، ويتصل الرواق الأوسط في الجهة الجنوبية بمحنية كبيرة ، على جانبيها غرفتان صغيرتان بدون نوافذ . وإلى جانب قاعة الاستقبال حمام من ثلاث قاعات صغيرة : الأولى

(١) بل إننا لا نعرف إلا مثلاً واحداً للنصب التذكارية في الإسلام : ذلك هو البناء المسمى بمعبد النصر ، وقد شيده السلطان المملوك الظاهر بيبرس في الساحة التي انتصر فيها المايك على الفول في عين جالوت (راجع كتاب السلوك للقرنزي ج ١ ص ٤٤٦) . أما المساجد التي شيّدت تخليداً لذكرى شهيد وشهداء فإتينا فضل اعتبارها من المعائر الدينية .

(٢) اتخذها سليمان بن عبد الملك مقراً للخلافة بين عامي ٩٦ و ٩٩ م (٧١٥ و ٧١٧ م) .

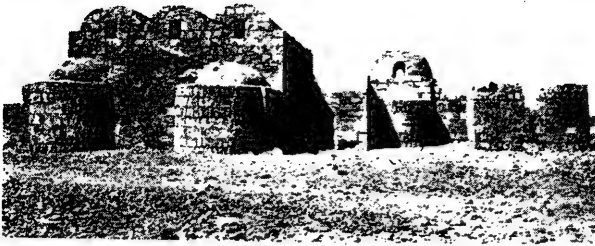
(٣) تعد بادية شرق الأردن متحفاً كبيراً يضم كثيراً من المعائر التي لا تزال أطلال بعضها قائمة حتى اليوم ، والتي ترجع إلى حضارة الرومان والبط والامويين . وبينها القلاع والكنائس والقصور والحمامات والمدرجات بل أن بينها مدينة بعلبكة كاملة : هي مدينة بطرا (الرقم أو سلم) ذات البيوت المنحوتة في الصخر الوردي اللون .



(شكل ٢٧) منظر داخل في المسجد الجامع بمدينة قرطبة

ذات سقف من قبة نصف دائري ، والثانية سقفها من قبة متقابلين ، والثالثة تعلوها قبة نصف كروية . وكانت جدران هذا القصر وسقفه محلاة بنقوش دب التلف إلى معظمها ، بعد أن صورتها البعثة العلمية التي كان رأسها الأستاذ موزل Alois Musil والتي اتبعت لها أن تكشف هذا البناء للعلماء الآثار سنة ١٨٩٨ . وتضم هذه النقوش رسوم صيد واستحمام ورسوم راقصات ونساء شبه عاريات ، ورسوماً رمنية لآلهة الشعر والفلسفة والنصر والتاريخ عند الإغريق ، وأخرى لبعض مراحل العمر المختلفة : الفتوة والرجولة والكهولة ؛ وربما لقبة السماء وبعض النجوم فضلاً عن البروج المختلفة ، ورسوم طيور وحيوانات وزخارف نباتية^(١) . ولكن أهم نقوش هذا القصر نقشان : الأول رسم الخليفة على عرشه وحول رأسه حالة وفوقه مظلة يحملها عمودان حزونيان ، ويحف به شخصان ، وكان على عقد المظلة عصاة من الكتابة الكوفية تطرق التلف إلى كثير من أجزاءها ، ويستنبط من الكلمات

(١) انظر صور هذه النقوش في تليفاتنا على كتاب « التصوير عند العرب » لأحمد تيمور بإشبا ، اللوحات رقم ٢ و ٣ و ٤ .



(شكل ٣٨) قصر عمرة في بادية الأردن

[كاشيه دار المعارف]

الباقية أنها كانت تشتمل على عبارات دعائية ، أما النقش الثاني فالصورة المشهورة المعروفة باسم صورة أعداء الإسلام والتي اعتمدها علماء الآثار في تأريخ قصير عمرة وقوام هذه الصورة ستة أشخاص ذوى ملابس فاخرة مرسومين في صفين : ثلاثة في الصف الأول وثلاثة في الصف الثاني . وفوق أربعة منهم كتابة بالعربية والأغريقية لا تزال باقية . فالأول من اليسار (وهو في الصف الأمامي) فوقه كلمة « قيصر » بالعربية واليونانية ، والثاني (وهو في الصف الخلفي) فوقه كلمة يظن أنها « لودريق » آخر ملوك القوط في أسبانيا وقد قتل حين قضى العرب على جيشه في معركة شريش سنة ٩٢ هـ (٧١١ م) ، والثالث (وهو في الصف الأمامي) فوقه كلمة « كسرا » ، فهو ملك الفرس ، والرابع (وهو في الصف الخلفي) فوقه كلمة النجاشي فهو ملك الحبشة .

وقد رجح المستشرق السويسري فان برشم van Berchem أن الأشخاص المرسومين في الصف الأمامي ملوك أمباطوريات كبيرة ، في حين أن المرسومين في الصف الخلفي ملوك دول صغيرة ، كما رجح أن ترتيب الأشخاص في الصفين من اليسار إلى اليمين يقابل موقع بلادهم الجغرافي من الغرب إلى الشرق واستنبط من ذلك أن الشخص الخامس (وهو في الصف الأمامي) ربما كان امباطور الصين (ولعل المقصود حاكم بحاري) ، وأن الشخص السادس ربما كان أحد الأمراء الترك الذين حاربهم قتيبة بن مسلم الباهلي قبل أن يفتح سمرقند سنة ٩٣ هـ (٧١٢ م) ، وربما كان داهر ملك السند الذي قتله محمد بن القاسم سنة ٩٣ هـ حين فتح تلك الأقاليم . وذكر فان برشم أن هذين الأميرين والأمراء الآخرين يمكن اعتبارهم

أعداء الإسلام عامة وأعداء الوليد بن عبد الملك خاصة . وإننا نستطيع بوساطة هذه الصورة أن ننسب قصير عمرة إلى الفترة الواقعة بين معركة شريش سنة ٩٢ هـ (٧١١ م) أو سقوط سمرقند سنة ٩٣ هـ (٧١٢ م) ووفاة الوليد الأول سنة ٩٦ هـ (٧١٥ م) .

والملاحظ في صورة أعداء الإسلام أن تأليفها ساساني ، وأن رسم اليدين مرفوعتين إلى النصف ومفتوحتين إلى الأمام شارة من شارات الخضوع نعرفها في النقوش الساسانية ، وأن الصورة تشبه إلى حد كبير رسمين ساسانيين في « يستون » و « نقش رستم » يمثلان بعض الأمراء يقدمون فروض الطاعة والولاء إلى عاهل الفرس . والحق أن وجود رسم كسرى في تلك الصورة ، مع أن سقوط ملكه كان قديماً المهد في عصر بني أمية ، يمكن تفسيره بأن الصورة كلها منقولة بشيء من التصرف عن أصل إيراني يبدو فيه كسرى لا بسا تاجا وحوله أمراء تابعون له .

ولكن طراز الصور في قصير عمرة هلمنستي بوجه عام ، كما يظهر في رسوم الأجسام الآدمية ورسم آلهة الحب والنصر والشعر والتاريخ والفلسفة ، وكما يتجلى من الشبه بين الملابس والزخارف في قصير عمرة وفي مثيلاتها ببعض الكنائس والقبور السورية الهلمنستية . وأكبر الظن أن الفنانين الذين رسموا الصور في قصير عمرة كانوا من السوريين أو الأراميين .

أما حمام الصرخ فقد كشفته لعلماء الآثار بعثة جامعة برنستون سنة ١٩٠٥ على بعد ثلاثة أميال إلى الجنوب الشرق من القلعة الرومانية المعروفة باسم قصير الحلابات ، ونحو عشرين ميلاً من حمام الزرقاء الواقع على طريق الحج على بعد اثني عشر ميلاً شمالي عمان . وحمام الصرخ يشبه في تخطيطه قصير عمرة ؛ ففيه قاعة استقبال مستطيلة الشكل ، لها في الناحية الجنوبية الشرقية حنية يحف بها غرفتان ، ولكن لكل منها ثلاث نوافذ صغيرة وإلى جانب قاعة الاستقبال حمام من ثلاث قاعات صغيرة : الأولى ذات سقف من قبو نصف دائري ، والثانية سقفتها من قبون متقابلين ، والثالثة تملوها قبة نصف كروية . وأكبر الظن أن بعض جدران حمام الصرخ كانت محلاة بالنقوش الجميلة التي زالت آثارها تماماً ، بعد أن شاهد بعضها بتلر Butler ثم موزل Musil .

ولا ريب في أن الشبه العظيم بين حمام الصرخ وقصير عمرة يحملنا على القول بأن الأول شيد لأمر أو خليفة من بني أمية ، ولكنه أدق في البناء من قصير عمرة ، فضلاً عن أن بعض العناصر المعارية فيه ؛ ولا سيما المقود ، أكثر تطوراً فالأرجح أنه بني بعد قصير عمرة

بفترة قصيرة وقد نسب الأستاذ كريزول Creswell إلى ما بين عامي ٧٢٥ و ٧٣٠ بعد الميلاد .

والمعروف أن تخطيط هذه الحمامات لم يكن جديدا في العصر الإسلامي ، فقد كان المهندسون الذين شيدها يسرون على نهج عرفته الشام في العصر المسيحي . وقد درس الأستاذ كريزول بعض العناصر المهارية فيها ولا سيما العقود المدية ، فأثبت أن أقدم المعروف منها يرجع إلى الشام في القرن السادس الميلادي ، فلا وجه للقول بأن هذه العقود ظهرت لأول مرة في إيران .

وتمت قصر صحراوي آخر ، يعرف باسم قصر خراة ، ويقع على بعد اثني عشر ميلا في الجنوب الغربي من قصر عمرة . ولما نريد هنا أن نفصل الحديث عنه ، لأن الراجح أنه يرجع إلى ما قبل العصر الإسلامي ، على الرغم من أن على أحد جدرانه كتابة كوفية نقي من نصها :

اللهم ارحم عبدك عبد الملك بن عبيد واغفر له
ذنبه ما تقدم وما تأخر أعلن ()

.....

..... وكتب عبد الملك بن عبيد يوم

الاثنين لثلاث بقين من القعدة من سنة اثنتين

وتسعين والله في الدنيا والآخرة .

فلا ريب إذن في أن قصر خراة كان قائما سنة ٩٢ هـ (٧١٠ م) ، ولكن هذه الكتابة لا تدل على أنه أنشئ في تلك السنة ، بل أن بعض العناصر المهارية فيه كالعقود والأركان والأقنية حملت بعض علماء الآثار — مثل فان برشم وكريزول — على نسبته إلى ما قبل الإسلام . وقد ذكر الأستاذ مورتز Moritz أن عبد الملك بن عبيد الذي جاء ذكره في كتابة قصر خراة ربما كان أحد أتباع الوليد في رحلته من الحجاز إلى الشام بعد أن زار مكة سنة ٩١ هـ .

أما قصر المشتى فبناء على بعد عشرين ميلا جنوبي عمان . وقد كشفت أطلال هذا القصر على يد ليار Layard سنة ١٨٤٠ ثم ترسترام Tristram سنة ١٨٧٢ . على أن أعظم ما في قصر المشتى من الناحية الفنية الزخارف المحفورة في الحجر الجيري في الواجهة القبلية التي يقع بها المدخل ، وكان ارتفاع هذه الواجهة ستة أمتار . وقد لفت الأستاذ سترنجفسكي



(شكل ٣٩) وجهة قصر المني كما أعيد تشييدها في القسم الاسلامي
من متاحف برلين

[كليميه دار المعارف]

Strzygowski نظار حكومة القيصير بغير يوم إلى جمال هذا الأثر ، فعني به القيصير واستطاع أن ينال هذه الوجهة هدية من السلطان عبد الحميد سنة ١٩٠٣ ونقلت إلى متحف القيصير فريدريك في برلين ، حيث أصبحت نواة للقسم الإسلامي الذي نقلت إليه وتم افتتاحه في متاحف الدولة في برلين سنة ١٩٣٢ (شكل ٣٩). وآخر عهدنا بها في أغسطس سنة ١٩٣٩ ، حين أقبل الدكتور كونل مدير هذا القسم على الإشراف على تحصيلها وحمايتها بالأبنية الخشبية وأكياس الرمال بوصفها من أنفس ما تحويه متاحف الدولة الألمانية . وقد علمنا منه بعد عقد الهدنة أن قبلة من قنابل الحلفاء هدمت جزءا من هذه الوجهة ، ولكن أمكن إصلاحه إلى حد كبير .

وتقوم زخارفها فوق قاعدة منخفضة . وثمت شريط زخرفي من نبات شوكة اليهود (كنسكر . أ كاتس) ينخفض ويرتفع فيقسم الوجهة إلى مثلثات ، بعضها قائم على قاعدته والبعض الآخر قائم على إحدى زواياه . وفي وسط كل مثلث زخرفة كبيرة على شكل وردة ، في قلبها رسوم مراوح نخيلية وكيزان صنوبر ونجوم صغيرة وأزهار لوتس . وقد كان المقصود أن تغطي مساحة هذه المثلثات كلها ببساط من الزخرفة الدقيقة المحفورة حفرا عميقا ، ولكن الواقع أن المثلثات القائمة على قاعدتها هي التي كملت زخرفتها أو كادت ، في حين أن المثلثات

الأخرى لم تكمل ، وإنما تم من رسومها أجزاء تختلف باختلاف المثلثات . وفي طرفي كل ناحية من الوجهة (حول المدخل) مثلث صغير ، أى نصف مثلث من المثلثات الكبيرة . وفي كل من هذه الأربعة المثلثات الصغيرة نصف وريدة فقط .

وقصر المشتى بناء يحده سور مربع الشكل ، طول كل ضلع من أضلاعه نحو ١٤٤ مترا . وفي السور أبراج نصف دائرية ، وله مدخل في وسط الضلع القبلى . والمساحة المحصورة بين جدران هذا السور تنقسم إلى ثلاثة مستطيلات ، المتوسط فيها أعرض من المثلثين الجانبيين ، وهو الوحيد الذى تم بناء بعض أجزائه لأن المثلثين الجانبيين لم يشيد فيهما أى بناء .

ويؤدى مدخل القصر إلى قاعة ، وتؤدى هذه القاعة إلى بهو ، ويحف بالقاعة والبهو غرف أخرى . وخلف البهو فناء كبير . وفي شمال هذا الفناء مدخل ذو ثلاثة عقود يؤدى إلى قاعة كبيرة مستطيلة ، تنتهى بشكل ذى حنيات ثلاث يشبه ورقة «السبّاق» treffe من أوراق اللعب . وهو شكل شائع في تخطيط الكنائس اليونانية . وعلى كل من جانبي هذه القاعة المستطيلة مجموعة من المباني ، قوامها فناء مستطيل في وضع عمودى على القاعة ، وفى كل من جانبي هذا الفناء ساحة عمودية عليه وحولها غرفتان مقيتان .

وجدران القصر الداخلية وأقيته من الآجر ، وفيه أعمدة من الرخام . أما عقوده وأركانه فمن الحجر الجيرى .

ويمكن بوجه عام أن نقسم زخارف واجهة قصر المشتى إلى أربعة أقسام لا مجال لتفصيل الكلام عليها هنا . وحسبنا أن نذكر أن عشرة من هذه المثلثات خالية من رسوم الطير والحيوان ، وفي بعضها رسوم زهور مرآكية ومراوح نخيلية مجنحة ، فضلا عن الفروع النباتية وعناقيد العنب ، ونجد في سائر المثلثات — وعددها اثنا عشر مثلثا — رسوم طيور وحيوانات خرافية وحقيقية (شكل ٤٠) . وعلى كل حال فإن الزخارف الواقعة على البرج الأيمن والجزء المستوى من الجدار المتصل به هي الخالية تماما من رسوم الكائنات الحية . وليس السبب في ذلك وانحما ، فقلما الآثار مختلفون في تفسير هذه الظاهرة : يرجح بعضهم أن صاحب البناء اقتنع بعد إتمام القسط الأكبر من الزخرفة بكرامية تصوير الكائنات الحية في الإسلام ، ففضل الزخارف النباتية في الجزء الباقي ، وذهب فريق آخر إلى أن الصانع أنفسهم ربما كانوا قبل ذلك فمين ثم اعتنقوا الإسلام وعملوا على احترام تعاليمه في كراهية التصوير ، ورجح آخرون أن يكون المقصود الوصول إلى تباين بين الزخارف النباتية والحيوانية يجعلها مختلفة في كل جانب من جانبي المدخل عنها في الجانب الآخر ، وذهب الأستاذ هرتفيلد Herzfeld إلى أن



(شكل ٤٠) جزء من زخارف قصر المشتى
[كاشييه دار المعارف]

الفرق بين الزخارف في المثلثات المختلفة راجع إلى أن الصانع لم يكونوا من جنس واحد ، إذ اشترك في زخرفة الوجهة صناع من سورية والعراق ومصر . ونحن لا نقر هذا الرأي لأن فيه شططا وإنكارا للوحدة الظاهرة في الزخرفة بوجه عام . وفي رأينا أن الفرق بين الزخارف في المثلثات المختلفة مقصود به التنوع ، إذ أنه ليس عظاما جيدا بحيث يتطلب نسبة الزخرفة إلى

صناع من جنسيات مختلفة . وإذا صح أن صناعا سوريين ومصريين وعراقيين اشتركوا في زخرفة قصر المشتى ، فليس من المحتمل أن يترك أولئك الصناع يتبع كل منهم الأساليب الفنية المتبعة في وطنه بدون أن يخضع الجميع لمشرف يؤلف لهم طراز الزخرفة التي يناط بهم حفرها . ولسنا ننسى أن في هذه المناسبة أن الشام كانت ملتقى تيارات مختلفة من الأساليب الفنية الهلينية والساسانية والقبطية .

وقد قامت حول تاريخ قصر المشتى مساجلات وآراء مختلفة ، فذهب فريق من العلماء إلى أنه من آثار الملوك اللخمييين في الحيرة من القرن الرابع الميلادي ، وقال آخرون إنه من عمارت الفساسنة في القرن السادس الميلادي ، ونسبه فريق ثالث إلى كسرى الثاني حين خضعت له البادية بين عامي ٦١٠ و ٦٢٣ م ، قبل أن يهزمه هرقل ؛ ولكن أرجح الآراء وأنفضجها الآن هو أن قصر المشتى بناء أموي^(١) ولا غرو فان مثل هذا البناء الضخم لم يكن يستطيع التفكير في تشييده إلا خليفة توافرت له الأموال الطائلة ، واستطاع أن يجمع خير العمال والصناع من أنحاء مملكته . وفضلا عن ذلك فان بعض العناصر المهارية تؤيد نسبة قصر المشتى إلى بداية العصر الإسلامي ، ولا سيما الطوب والمقود والأقنية . وزى كذلك أن بعض العناصر الزخرفية في قصر المشتى تشبه زخارف قبة الصخرة . وقد وجد في الجدار القبلي من القاعة اليمنى بعد مدخل القصر حنية يرجح أنها كانت محراباً وأن القاعة كانت مصلى القصر .

وقد ذهب الذين ينسبون قصر المشتى إلى العصر الأموي مذهبين : الأول ينسبه إلى يزيد الثاني فيما بين عامي ١٠١ و ١٠٥ هـ (٧٢٠ — ٧٢٤ م) . والثاني إلى الوليد الثاني فيما بين عامي ١٢٥ و ١٢٦ هـ (٧٤٣ — ٧٤٤ م) . وقد فسر أصحاب الرأي الأول ترك القصر قبل إتمامه بوفاة يزيد بعد وفاة عشيقته حبابة . أما أصحاب الرأي الثاني وعلى رأسهم الأب لامنس Lammens فقد أشاروا إلى نص جاء في كتاب ساويرس بن المقفع ينسب إلى الوليد الثاني الشروع في بناء مدينة لنفسه في الصحراء ، جمع لها العمال والصناع من جميع البلاد ، ومات كثير منهم بسبب الإرهاق وقلة الماء إلى أن ثار على الوليد رجل اسمه إبراهيم ، قتله واستولى على مقاليد الأمور وأطلق المال ، فتفرقوا قبل أن يتم البناء .

ومهما يكن من الأمر فإننا لا نستطيع أن نعرف تماما إلى أي الخلفاء الأمويين يمكننا أن ننسب قصر المشتى .

(١) أتى الأستاذ كريزول في الجزء الأول من كتابه Early Muslim Architecture بكل الأراء التي قامت حول تاريخ قصر المشتى وانتهى إلى القول بنسبته إلى العصر الأموي .



(شكل ٤١) فسيفساء كشفتها دائرة الآثار الفلسطينية في أسلال قصر هشام
بمخربة المقبر قرب أريحا .

[كاشيه دار المعارف]

بقى أن نشير إلى قصر الطوبة . وهو قصر أموى آخر ، تقع أطلاله على بعد ستين ميلا إلى الجنوب الشرق من عمان ، وهو مستطيل الشكل (١٤٠,٥٠٥ × ٧٢,٨٥ مترا) ، ويشبه قصر المشتى في معظم عناصره المعمارية والزخرفية ، وأكبر الظن أنه شيد في العصر نفسه . ولا ريب في أن القصور التي عرضنا لها في هذا الفصل مثال لما أفاده العرب من مدنية البلاد التي فتحوها وشاهد بما كانت عليه القصور التي شيدها في كثير من مدن الشام ، ولا سيما قصر الحير الشرق في البادية وقصر الحير الغربى الذى كشفت دائرة الآثار السورية بين تدمر وحوارين ونقلت أجزاءه إلى متحف دمشق . وقصر هشام الذى كشفت أطلاله دائرة الآثار الفلسطينية في خربة المفجر شمالى أريحا . وقد ظهرت في الحمام الملحق بهذا القصر أرض من الفسيفساء تعد أبداع ما نعرفه من زخارف الفسيفساء الأموية . ويمثل جزء منها شجرة رمان تحتها غزالان وأسد ينقض على فريسته (شكل ٤١)

المعالم في الطراز العباسي

تحدثنا عن المعالم الدينية في عصر بني أمية وعن بعض القصور التي شيدها في البادية . وعرفنا أن الطراز الفني الذي ازدهر بعد سقوط بني أمية بفترة من الزمن هو الطراز العباسي .

ويمتاز الطراز العباسي في المعالم الإسلامية باستخدام الآجر وبالتأثر بالأساليب المعمارية الساسانية ، وبتفضيل الأكتاف أو الدعائم على الأعمدة في حمل البوائك ، كما يمتاز أيضاً بالاقبال على استخدام الجص في كبوة المعالم .

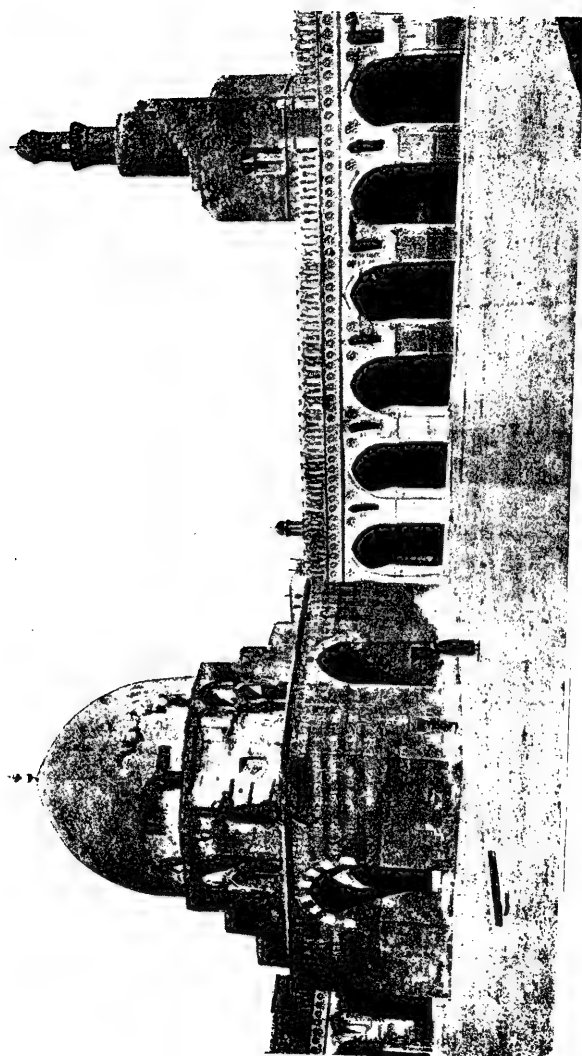
وأهم ما خلفه لنا هذا الطراز المسجد الجامع في سامرا ومسجد الرقة وأبي دلف ، في العراق ، ثم جامع ابن طولون في مصر (شكل ٤٢) ، وجامع ناين (شكل ٤٣) وهي بلدة تقع في بقعة هادئة بين إصفهان ويزد في إيران .

أما المسجد الجامع في سامرا فقد شيده التوكل بين عامي ٢٣٤ و٢٣٧ هـ (٨٤٩ - ٨٥٢ م) ولكن لم يبق منه الآن إلا سوره الخارجي . وكان فيه رواق كبير في اتجاه القبلة ، وأروقة أصغر حجماً في جوانب الضحن الباقية . ولهذا الجامع منارة حلزونية تسمى المنوية (شكل ٤٤) وتشبه كثيراً منارة الجامع الطولوني حتى يظن أن الأخيرة منقولة عنها .

وكان المسجد الجامع في سامرا مستطيل الشكل عظيم المساحة (٢٤٠ × ١٥٨ متراً) حتى ليسع نحو ثمانين ألفاً من المصلين . وكان سقفه يقوم على أكتاف ، متصلة بها أعمدة من الرخام . وكان سوره العظيم مدعماً بأربعين برجاً ، قطر كل منها نحو أربعة أمتار ونصف ، وبروزه عن الجدار متران . وأكبر الظن أن جدرانه كانت مزينة بفسيفساء من الفصوص الزجاجية .

وقد تم بناء الجامع الطولوني سنة ٣٦٥ هـ (٨٧٨ م) . وهو يتكون من صحن مربع مكشوف ، وتحيط به أروقة من جوانبه الأربعة ، وتقع القبلة في أكبر هذه الأروقة . وهناك ثلاثة أروقة خارجية بين جدران الجامع وبين سوره الخارجي ، وتسمى الزيادات . والراجح أنها بنيت عندما ضاق الجامع عن المصلين . وكانت مثل هذه الزيادات موجودة في المسجد الجامع بسامرا وفي مسجد أبي دلف بالعراق أيضاً .

وقد شيد جامع ابن طولون بأجر أحمر داكن ، وأقواس الأروقة محمولة على أكتاف



(شكل ٤٢) المآذ ووجهة الإيوان الغربي في الجامع السلجوقي

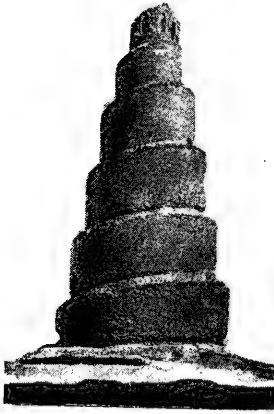


(شكل ٤٣) الزخارف الجصية في المحراب وبعض الأعمدة بالمسجد الجامع في مدينة
ناين ياران . نحو سنة ٣٥٠ هـ (٩٦٠ م)

أو دعائم ضخمة من الآجر تكسوها طبقة سميكة من الجص . ولهذه الدعائم أعمدة من الآجر
مندجة في زواياها الأربع ولكنها للزينة فحسب لأن الثقل واقع على الدعائم نفسها . ومنارة
الجامع الطولوني تتكون من قاعدة مربعة تقوم عليها طبقة اسطوانية وعليها طبقة أخرى
مثمثة . (شكل ٤٢) وأما السلم فن الخارج على شكل مدرج حلزوني . وأبنية الجامع
الطولوني منطاة بطبقة سميكة من الجص ، وعلى أجزاء كبيرة منها زخارف هندسية ونباتية جميلة
مأخوذة عن الزخارف العراقية في سامرا .

وسامرا أو سمرن رأى هي المدينة التي يتجلى فيها الطراز العباسي بأجلى مظاهره . وقد
شيدت شمالي بغداد بأمر الخليفة المعتصم سنة ٢٢١ هـ (٨٣٦ م) . واتخذها عاصمة للخلافة
وخطت فيها القطائع لأصحاب الحرف والجنود وللقواد والكتاب وسائر أفراد الشعب . وروى
أن تكون قطائع الجند بعيدة عن الأسواق وعن قطائع أصحاب المهن المختلفة . ونمت هذه
المدينة نمواً سريعاً بعد أن جمع لها المعتصم من أنحاء الدولة الإسلامية البنائين وأصحاب المهن
ورجال الصناعات الدقيقة وأهل الخبرة بهندسة الماء واستنباطه ، وأقطعهم فيها وجعل لهم أسواقاً

عامرة . وشيد المعتمص وخلفاؤه القصور في سامرا وجعلوا فيها البساتين والبحيرات والميادين ،
فبنى المعتمص قصر الجوسق . ثم شيد ابنه الواثق
القصر الماروني ، أما المتوكل فقد بنى بها قصر العروس
والقصر المختار والقصر الوحيد والقصر الجعفري .



(شكل ٤٤)

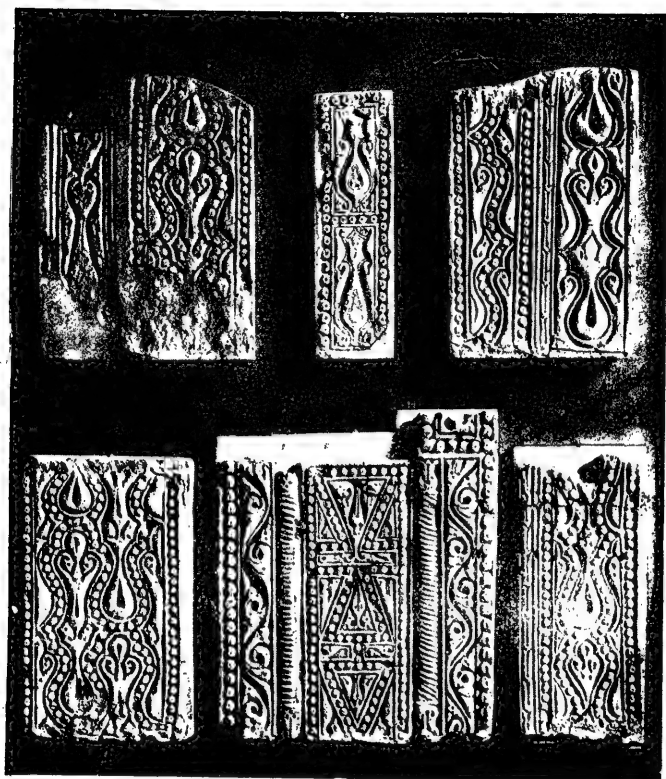
المنارة اللوية في المسجد الجامع بسامرا
[كليشة دار المعارف]

ولكن الخليفة المتوكل أراد قبل وفاته بنحو
عامين أن يشيد عاصمة تنسب إليه فبنى مدينة شمالى
سامرا وسماها الجعفرية . واتصل البناء بينها وبين سامرا
وضواحيها . وأقام المتوكل في قصور الجعفرية تسمية
أشهر إلى أن قتل وخلفه ابنه المتنصر . ورجع الخليفة
الجديد إلى سامرا فخرّب الجعفرية وقصورها ، ولكن
سامرا لم تعد إليها عظمتها الأولى ودب إليها الضعف
في حكم المستعين والمعتز والمهتدي . ثم شيد الخليفة
المتنصر في جانبها الشرق قصر المشوق . غير أنه تركها
وانتقل ببلاطه وحكومته إلى بغداد سنة ٢٧٦ هـ
(٨٨٩ م) . وكان هذا إيذانا بخراب سامرا إذ سقطت
أبنيتها الواحد بعد الآخر ولم يبق منها إلا المسجد الجامع .

وظلت سامرا قرية صغيرة حتى جذبت المنقبين عن الآثار في بداية القرن الحالى وغدت
بفضل جهودهم ميدانا لحفائر إسلامية ، غنية بما كشفت النقاب عنه من بدائع الطراز العباسي
في الفنون الإسلامية .

وأزيمحت الأبقاض عن قصر الجوسق وكشف تصميم المالحقات المحيطة به ، وظهر أنه كان
لهذا القصر وملحقاته مدخل واحد كبير هو « باب العامة » الذى لا تزال أبقاضه قائمة حتى
اليوم . وكان يتألف من وجهة تطل على نهر دجلة وخلفها ثلاث قاعات تنطها قنوات نصف
استطوانية ثم محن مربع في وسطه فسقية وعلى كل جانب من جوانبها ثلاث غرف ثم قاعات
الخليفة وقاعات الحرم . أما قاعة العرش فكان قوامها بهو مربع يحيط به من جهاته الأربع
قاعات على شكل حرف T وجد على جدرانها كثير من الزخارف الجصية التى امتاز بها الطراز
العباسي في سامرا (شكل ٤٥) والتي نقلها الطولونيون في مصر .

وعثر في قسم الحرم بالقصر على بعض قاعات صغيرة للظافة والفنل ، كان الماء الجارى



(شكل ٤٥) زخارف جصية من سامرا في القرن ٣ هـ (٩ م) وكانت محفوظة في
القسم الإسلامي من متاحف برلين

يصل إليها في أنابيب من الرصاص أو الصلصال . كما كشفت في مواجهة قاعة العرش غرفة
مربعة كانت تزينها نقوش آدمية . وعثر على سرداب صغير في مدخله قاعة مربعة ويزين جدرانها
إفريز من نقوش على الجص تمثل إبلا ذات سنمين تسير في هدوء واتزان ، ويذكرنا طراز
رسمها بالإبل ذات السنمين المرسومة بالحفر البارز على جانب السلم الكبير لقاعة الأمباطوز
اجزر كسيس في برسيوليس في إيران .

وكشفت أنقاض بعض قصور الخلفاء وكثير من دور الخاصة وظهر أن جدرانها — ولا سيما الأجزاء السفلية — كانت مغطاة بطبقة من الجص ذات زخارف بارزة أو محفورة . وقد جرى العلماء على تقسيم هذه الزخارف إلى ثلاثة طرز أو أربعة نرى في أقدمها رسوما دقيقة لأوراق العنب وعناقيده ثم تبعد هذه الزخارف عن الطبيعة ويزداد فيها التنسيق والتجوير حتى تصبح — قبل أن يأفل نجم سامراً — زخارف قطعها خطية لا صلة بينها وبين الطبيعة^(١) .

ولم تكن هذه الزخارف الجصية كل ما أسفرت عنه حفائر سامراً ، فقد عثر النقبون^(٢) في أطلال بعض القصور والبيوت على بقايا صور حائطية بالألوان المائية يغلب عليها الأسلوب الساساني في التصوير وتكاد تكون الرسوم الوحيدة التي تمثل لنا ما كان عليه التصوير الحائطي في إيران القديمة . وتشمل نقوش سامرا هذه صوراً لنساء يرقصن وحيوانات وأشخاص وطيور في مناظر صيد . وثمت مناظر سمك يسبح في الماء وفرسان ورهبان^(٣) . على أن سامرا لم تكن أول المدن التي شيدها العباسيون ، فقد سبقتها بغداد التي ذاعت شهرتها في العصور الوسطى وإن تكن أهميتها في منازعه عن تاريخ الفنون الإسلامية لا تساوى أهمية سامرا ، وذلك بفضل الحفائر العلمية الدقيقة التي جعلت عاصمة المتعمص مصدراً خصيباً لكل ما نعرفه عن الطراز العباسي .

وكان تعمير بغداد على يد الخليفة أبي جعفر المنصور بين عامي ١٤٥ و ١٤٩ هـ (٧٦٢ — ٧٦٦ م) بعد أن استقدم من شتى الأقاليم الإسلامية الخبراء في المساحة وتخطيط المدن والمهندسين والبنائين والفعلة والصناع . وقد بالغ المؤرخون المسلمون في العصور الوسطى فزعموا ، كما ذكر اليعقوبي في كتاب « البلدان » ، أن المنصور « كتب إلى كل بلد في محل من فيه ممن يفهم شيئاً من البناء فخره مائة ألف من أصناف المهن والصناعات » . والطريف في تخطيط بغداد أن المنصور جعلها مدورة . ولكنها لم تكن أول المدن المستديرة كما يزعم اليعقوبي حين أكد أنه « لا تعرف في جميع أقطار الدنيا مدينة مدورة غيرها »^(٤) وجعل المنصور في

(١) راجع كتابنا « الفن الإسلامي في مصر » ص ٦٨ — ٧٨

(٢) راجع ما كتبناه عن نقوش سامرا في « تليفاتنا الفنية في كتاب « التصوير عند العرب » للرحوم

أحمد تيمور باشا ص ١٤١ — ١٤٥ و ٢٥٠ — ٢٥٣

(٣) من المدن القديمة المدورة مدينة دراجرد في مقاطعة طارا جنوب غربي إيران والظاهر أن في تخطيط بغداد شيئاً كثيراً من تخطيط هذه المدينة الإيرانية التي يظن أنها ترجع إلى عهد البارثيين . ومن المدن القديمة المدورة أيضاً « كبتانة » (همدان الحالية) التي شيدها المديون في القرن السابع قبل الميلاد .

وسط المدينة قصره والمسجد الجامع . وأمر بأن يبنى لها سوران بينهما «فصيل» : سور داخلي ذو أبراج وسور خارجي فيه أربعة أبواب ، باب الكوفة وباب البصرة وباب خراسان وباب الشام . وكان البناء من اللبن والآجر ، بطوب كبير الحجم ، طول اللبنة التامة منه ذراع وعرضها ذراع (٥٢ سم) ووزنها مائتا رطل . وحول السور الخارجى خندق عميق أجرى فيه الماء من القناة التى تأخذ من نهر كرخايا .

ومن الظواهر المعمارية الهامة فى أبواب بغداد المدخل المنحرف ، بمعنى أن الداخل من الباب لا يصل إلى الساحة أو الرحبة التى تليه مباشرة بل لا بد له من الانحراف ، فالمدخل والحالة هذه ملتوٍ أو على شكل زاوية قائمة .

أما العمارة المدنية فى الطراز العباسى فقد وصلت إلينا منها أطلال من قصر أخضر . وقصر بلكوارا . قصر أخضر يقع على نحو أربعين كيلو متراً إلى الجنوب الغربى من كربلاء ، وأكبر الظن أنه شيد لأمرء القرامطة فى القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) ويشبه فى تخطيطه قصر المشتى إلى حد ما . ومن أوجه الشبه بينهما أن فى قصر أخضر — كما فى قصر المشتى — حنية فى يمين المدخل تدل على محراب مسجد فى القصرين . وقد استعمل الحجر فى قصر أخضر بوجه عام غير أن فيه أجزاء مشيدة بالطوب وفيه عقوداً دائرية ومدببة . ولكنها صماء مسدودة قصد بها زخرفة الجدران فحسب .

أما قصر بلكوارا فقد شيد فى عصر المتوكل بين عامى ٢٤٠ و ٢٤٥ هـ (٨٥٤ و ٨٥٩ م) . وتقع أنقاضه الآن على نحو ستة كيلو مترات جنوبى سامرا الحديثة ، فهى فى النهاية الجنوبية للساحة الواسعة التى قامت فيها حفائر سامرا فكشفت عن أطلال قصر الخليفة وقصر العاشق و بلكوارا وعدد كبير من المساكن والدور الخاصة . ويبدو فى تخطيط هذه القصور العباسية التأثير الواضح بالأساليب المعارية فى إيوان كسرى ، الذى لا تزال أطلاله قائمة فى أنقاض مدينة اكتيسيفون القديمة على نهر دجلة ، وكان لا يزال سليماً فى العصر العباسى ؛ كما يبدو تأثرهم بالأساليب المعارية فى قصر المناذرة بالحيرة . ويغلب على القصور والدور الكبيرة فى العصر العباسى تخطيط قوامه شكل الحرف الأوروبى T ، يحيط به سور مستطيل أو مربع مدعم بالأبراج . ونرى فى قصر بلكوارا مدخلا كبيراً بثلاثة أفنية قاعات عرش واستقبال مرتبة كلها فى تخطيط متعامد صلبى الشكل . كما كانت فيه حديقة تطل على نهر دجلة وتضم أبنية صغيرة وغنية بالزخارف . وكان قوام زخرفة الجدران فى قصر بلكوارا وفى سائر القصور والبيوت فى سامرا الزخارف الجصية التى تغطى الجزء السفلى من الجدران (شكلى ٤٥٣) ولكن بعض

الجدران كانت مزينة برسوم بالألوان المائية وبالفسيساء الزجاجية التي يغلب عليها اللون الأخضر .

وقد كشفت دار الآثار العربية في جنوبي القاهرة آثار بيت من العصر الطولوني لا تزال بعض جدرانه قائمة وعليها الزخارف الجصية الجميلة التي تشبه بعض الزخارف الجصية التي كشفت على جدران المأثر في مدينة سامرا^(١) .

وطبيعى أن أسرة بنى الأغلب في إفريقية (تونس) كانت وثيقة العلاقة بالعباسيين منذ أقطعها هارون الرشيد المغرب الأدنى ، لتنتهى فيه إمارة قوية تجعل مصر وشرق العالم الإسلامى فى مأمن من غارات الشيعة والخارجين على الخلافة العباسية فى بلاد المغرب . وكان لهذه الصلة الوثيقة أثرها فى الأساليب الفنية التى ازدهرت على يد الأغالبة فى إفريقية فيما بين عامى ١٨٤ و ٢٩٦ هـ (٨٠٠ - ٩٠٩ م) . وقد أقبل أمراء هذه الأسرة على تشييد القصور وقناطر المياه ، كما شيد إبراهيم بن الأغلب رأس الأسرة عاصمة جديدة سماها العباسية وكانت تبعد نحو ثلاثة أميال إلى الجنوب الشرق من القيروان وعرفت باسم القصر الأبيض ثم عرفت بعد ذلك باسم القصر القديم .

وأمر زيادة الله ، ثالث أمراء الأغالبة ، بهدم جامع القيروان وإعادة تشييده سنة ٢٢١ هـ (٨٣٦ م) . ولا يزال محراب هذا الجامع تخطيطه ، ومساحة مستطيلة حوله ، بلاطات من القاشانى ذى البريق المعدنى ، عددها نحو مائة وأربعين بلاطة ، وهى مربعة الشكل (نحو ٢٠ × ٢٠ سم) ومكسكة نحو سنتيمتر واحد ويغلب عليها اللونان الذهبى والأخضر . وكلها من أبداع ما انتجه الخزفيون فى الطراز العباسى . وقوام زخرفتها دوائر فيها نقط ، ورسوم نباتية أهمها وريدة ذات خمسة فصوص أو سبعة ثم وريقات نخيلية غير منتظمة الشكل ومربعات على هيئة خانات لمبة الداما وخطوط منكسرة وخطوط متوازية تقطعها خطوط أخرى متوازية أيضا وعلامات تظهر كأنها تقليد حروف كوفية . وتشهد بعض المراجع التاريخية بأن هذه البلاطات من القاشانى ذى البريق المعدنى قد جلبت من بغداد للأمير الأغلبى أبى إبراهيم أحمد فيما بين عامى ٢٤٢ و ٢٤٨ هـ (٨٥٦ و ٨٦٢ م) .

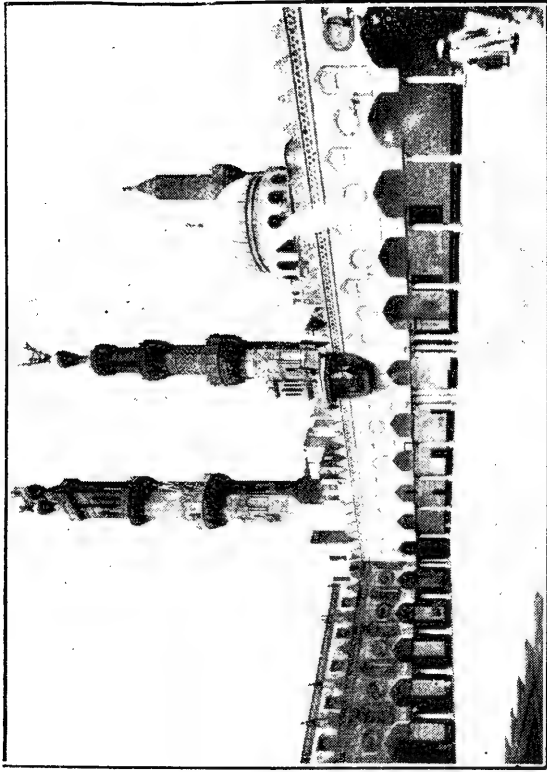
ومن أم الظواهر المماثلة فى جامع القيروان القبة الجميلة القمامة أمام المحراب فى البلاطة الوسطى بإيوان القبة ثم قبة ثانية مواجهة لها عند انتهاء البلاطة الوسطى (شكل ٣٥) .

العائز في الطراز الفاطمي

أما العائز في العصر الفاطمي فأهم ما بقى منها إلى الآن الجامع الأزهر وجامع الحاكم ، وجامع الأقمر ، وجامع الصالح طلائع ؛ فضلا عن أسوار القاهرة وبعض العائز في شمال إفريقيا وجزيرة صقلية .

أما جامع المهدي في إفريقيا فكان سقف رواق القبلة فيه قائما على أعمدة بينما كانت بوائكه قوامها عقود مدببة ومحمولة على أكتاف . وكان يمتاز فضلا عن هذا بباب نغم يجذب النظر . وبين الجوامع الفاطمية في القاهرة وجامع ابن طولون بعض أوجه الشبه . كما أنها تشبه جامع سيدي عقبة في بعض الظواهر المعمارية ، ولا سيما ما تراه في بعضها من توسيع البلاطة الوسطى التي تؤدي إلى المحراب في رواق القبلة . وامتازت هذه الجوامع بالعناية بوجهاتها تمييزا وتمييزا واضحا .

أما الجامع الأزهر فأول جامع أنشئ في القاهرة ، بناه القائد جوهر الصقلي باسم الخليفة الفاطمي المزمع لدين الله وتمت عمارته سنة ٣٦١ هـ (٩٧٢ م) . وقد زادت مساحة هذا الجامع حتى بلغت ضعف مساحته الأولى وأضيفت إليه زيادات جعلت أجزاءه المختلفة معرضا للعمارة الإسلامية المصرية منذ العصر الفاطمي إلى عصر الأسرة العلوية . وأهم أجزائه التي ترجع إلى العصر الفاطمي العقود التي يحيط بالصحن (شكل ٤٦) وعقود المجاز ذي السقف المائل والعقود المرتفعة عن مستوى ارتفاع الإيوان ، ويؤدي هذا المجاز إلى المحراب القديم في إيوان القبلة . ومن الأجزاء الفاطمية أيضا الزخارف والكتابات في المجاز وفي المحراب القديم ثم بقايا الزخارف في الجدران القبلية والبحرية والشرقية . وتشهد هذه الأجزاء بأن الجامع الأزهر كان يضم كثيرا من العناصر المعمارية التي عرفناها في جامع سيدي عقبة وفي جامع ابن طولون . على أن أهم المنشآت الأخرى في الجامع الأزهر ترجع إلى عصر المماليك وإلى زمن الأمير عبد الرحمن ككتخدا . فإلى عصر المماليك ترجع المدرسة الطيرسية ، على عتبة الداخل من الباب الغربي الكبير ، والمدرسة الاقبائية المقابلة لها ، والمئذنة الجيلة التي شيدها السلطان قايتباي على عتبة الباب الواقع بين المدرستين ، ثم المدرسة الجوهريّة والمئذنة ذات الرأسين التي أقامها السلطان النوري . وإلى الأمير عبد الرحمن ككتخدا يرجع الفضل في إضافة الإيوان الشرقي خلف المحراب القديم وفي بناء باب الصعايدة وباب الشورية ومنارتيهما وباب المزينين وهو الباب الكبير الذي يطل الآن على ميدان الأزهر .



(شكل ٤٦) الواجهة الغربية في محن الجامع الأزهر

وبدأ تشييد جامع الحاكم سنة ٣٨٠ هـ (٩٩٠ م) على يد الخليفة الفاطمي العزيز بالله ، ولكنه لم يتم إلا في عصر ابنه الحاكم بأمر الله سنة ٤٠٣ هـ (١٠١٣ م) . ويبدو هذا الجامع كأنه بنى على مثال جامع ابن طولون ، فكلاهما مشيد بالآجر ، ماعدا المآذن فن الحجر ؛ وليس في رواق القبلة فيها مجاز ظاهر إلى المحراب ، وعقودها حدوية مدببة تقوم على أكتاف مندمج في زواياها الأربع أشباه أعمدة . والضحن في كليهما تحيط به أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة ، ولكن هذا الإيوان الأخير يمتاز في جامع الحاكم بأن في طرفيه قبتين بينهما قبة ثالثة فوق المحراب . ويمتاز جامع الحاكم ، عدا ذلك ، بأن على طرف وجهته البحرية مئذنتين من الحجر يتوسطهما المدخل ، وبأن هذا المدخل مشيد من الحجر ، وبارز عن الوجهة ، وبأن الإزار الجصى تحت السقف يشهد بما وصل إليه الفنانون في العصر الفاطمي من إتقان الزخارف النباتية ، التوفيق في استعمال الكتابة الكوفية عنصر زخرفيا . وقد تهدمت أجزاء من مئذنتي الجامع على الرغم من أن قاعدة هرمية بنيت حول قاعدة كل منهما لتدعيمها ، وذلك منذ سنة ٤٠١ هـ (١٠١٠ م) . وإحدى المئذنتين اسطوانية على قاعدة مربعة والأخرى مشننة فوق قاعدة مربعة أيضا ، ولكن قمتي المئذنتين سقطتا بسبب زلزال سنة ٧٠٢ هـ (١٣٠٣ م) فاعيد بناء القمتين في السنة التالية على يد الأمير بيبرس الجاشنكير .

أما الجامع الأثر فقد أنشأه الخليفة الفاطمي الأمر بأحكام الله سنة ٥١٩ هـ (١١٢٥ م) . ولعل أبدع ما في هذا المسجد الصغير وجهته الغربية الحجرية الفنية بشتى أنواع الزخرفة والتي لم يبق منها إلا نصفها اليسر ، ففيها حنايا تنتهى بطاقيات وعقود غوصة ومقرنصات وأخرى تحف بها عمد صغيرة بعضها حلزوني في جزئه العلوى . أما داخل المسجد فقومه سحن مكشوف تحيط به أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة . والعقود فارسية تقوم على عمد من الرخام والسقف مغطى بقبوات صغيرة .

أما جامع الصالح طلائع فقد تمت عمارته سنة ٥٥٥ هـ (١١٦٠) فهو بذلك آخر الجوامع الكبيرة التي شيدت في العصر الفاطمي . ومؤسسه هو الملك الصالح طلائع بن رزك وزيراً للخليفة الفاطمي الفائز بنصر الله ، واتخذ لقب « ملك » على عادة غيره من الوزراء العظام حين اشتد الضعف بالخلافة الفاطمية . ولهذا الجامع أربع وجهات مشيدة بالحجر وكانت أرضيته عند تأسيسه مرتفعة عن مستوى الشارع بزهاء ثلاثة أمتار ونصف . ولا تزال من وجهاته ثلاث تشرف على حوانيت تحتها . وأهم وجهاته الوجهة الغربية وبها الباب الرئيسى وأمامه رواق قائم على أربعة عمد من الرخام ينتهى من طرفيه بغرفتين ويحمل عقودا حافاتها محلاة

بالزخارف . وقوام الجامع صحن حوله أربعة إيوانات ، وعقوده محمولة على عمد من الرخام وحافاتها محلاة من الداخل والخارج بكتابات بالخط الكوفي المزهر . وفوق العقود نوافذ صغيرة مفرغة بزخارف نباتية متنوعة . وفي خواصر العقود دوائر جصية مزخرفة من وجهيها ومفرغ في وسطها أشكال هندسية .

وقد انشئت بالإسكندرية في نهاية العصر الفاطمي مدرستان : الأولى أنشأها الوزير رضوان ابن الوخشي سنة ٥٣٢هـ (١١٣٧م) والثانية أنشأها الوزير العادل سيف الدين على ابن السلاقر قبل سنة ٥٤٨هـ (١١٥٣م) وكانتا للمذاهب السنية ، ولكن أكبر الظن أنهما لم يكن لهما شأن بمحاربة المذهب الشيعي ، وأن الفضل في نشر المدارس لخدمة المذاهب السنية ومحاربة المذهب الشيعي إنما يرجع إلى صلاح الدين كما مر بنا .

وقد رأينا أن تصميم المدرسة قوامه إيوانان أو أربعة إيوانات معقودة ومتقابلة على هيئة هلييب ، أكبرها إيوان المحراب وأصغرهما الإيوانان الجانبيان . وفي وسطها في معظم الأحيان صحن مكشوف به قبة الفسقية . وكانت معظم المدارس يلحق بها مدفن لمنشئها فضلا عن مساكن الطلبة وسبيل يعلوه كتاب . وقد حدث بعد فترة من الزمن أن صغر حجم المدارس الحديثة وخلت من الصحن المكشوف وقبة الفسقية .

أما أهم المآثر المدنية التي خلفها الطراز الفاطمي فأسوار مدينة القاهرة . والمعروف أن جيش جوهر القائد عسكر بعد دخوله الفسطاط سنة ٣٥٨هـ (٩٦٩م) في السهل الرملی الواقع شمالها والذي يحده من الشرق تلال المقطم ومن الغرب الخليج أو القناة التي كانت تخرج من النيل شمالي الفسطاط وتخترق مدينة هليوبوليس القديمة وتواصل الجرى لتلتقي بالبحر الأحمر على مقربة من السويس . وقيل إن هذا القائد اختط في الليلة التي تم فيها النصر ودخل عاصمة البلاد موقع القصر الذي أزمع على تشييده لاستقبال مولاه الخليفة المعز ، واتخذ حوله منازل الجند والموظفين والأتباع وجعل حول ذلك كله سورا من اللبن كان عرضه عدة أذرع ويسع أن يمر به فارسان جنباً إلى جنب . وسميت هذه الضاحية في البداية « المنصورية » وهو الاسم الذي كانت تحمله قبلها الضاحية التي أسسها خارج القروان الخليفة الفاطمي المنصور بالله والد المعز ، والتي كان يطلق على بابين من أبوابها اسم « باب زويلة » « وباب الفتوح » وهما الاسمان اللذان أطلقا أيضا على بابين من أبواب القاهرة ، ولم تعرف هذه الضاحية الجديدة باسم القاهرة إلا بعد أربع سنوات حين قدم المعز إلى مصر ٣٦٢هـ (٩٧٣م) . وكان للسور الذي شيده جوهر باللبن سبعة أبواب : باب زويلة في الجنوب ، وباب الفتوح وباب النصر في الشمال ،

وباب القراطين (الذى سعى فيما بعد بالباب المحروق) فى الشرق، وباب الفرج وباب السعادة فى الغرب. ثم أضيف لهذه الأبواب باب سابع بعد عامين من تأسيس القاهرة، وهو باب القنطرة وقد سعى بهذا الاسم لأنه كان على مقربة من القنطرة التى أقيمت فوق الخليج لتصل بين المدينة وميناء القس.

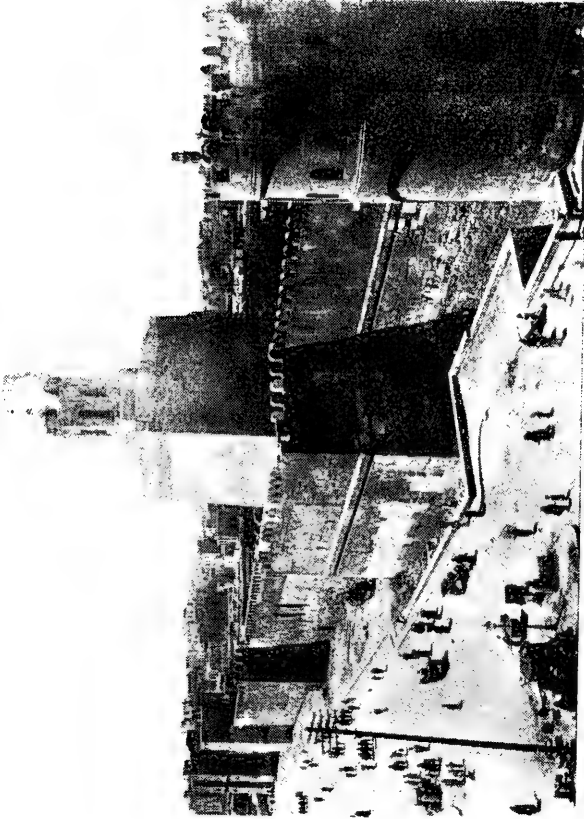
ومهما يكن من الأمر فقد تهدم هذا السور مجدده بدر الجمالى وزير المستنصر سنة ٤٨٠هـ (١٠٨٧م) وذكر المقرئ أن المهندسين الذى بنوا السور الجديد وأبوابه الثلاثة الباقية حتى اليوم كانوا ثلاثة إخوة قدموا من مدينة الرها. ويمتاز هذا السور — الذى لا تزال بعض أجزائه قائمة (شكل ٤٧) — بأنه من الحجر وبأن أبوابه — التى نعرف منها اليوم باب النصر وباب الفتوح وباب زويلة — كبيرة ذات عقود دائرية ويحف بكل منها برجان عظيمان.

فباب النصر يقع بين برجين أو بدنتين مربعتين نقشت على أحجارها رسوم تمثل بعض آلات القتال من تروس وسيوف. وفوق الباب فتحة أعدت لتصب منها المواد السكاوية على العدو المهاجم. وفيه سلم يوصل إلى أبراج وحجرات فى جزئه العلوى، تحتوى على عقود مصلبة من الحجر. ويتوج الباب افريز تعلوه المزائل.

وباب الفتوح يحف به برجان مستطيلان فى كل منهما طاقة تدور حول عقدها حلقة معازية قوامها تضليعات اسطوانية متتالية ذاع استخدامها بعد ذلك فى زخرفة دوائر العقود وباب النصر وباب الفتوح متصلان بطريقين أولهما فوق السور والثانى ممر مقود فى السور وتحف به المزائل والحجرات المقودة. ومن الظواهر المهارية التى نراها فى هذين البابين تغطية السقف بقبوات صغيرة.

أما باب زويلة فله بدنتان ولكن مهندس جامع المؤيد هدم الجزء العلوى من كل منهما وأقام منارتى المسجد فوقهما، حين شيده بين عامى ٨١٨ و٨٢٣هـ (١٤٠٥ — ١٤١٠م). والملاحظ فى عمارة سور القاهرة وأبوابها الفاطمية أنها متأثرة إلى حد كبير بالأساليب الفنية البيزنطية فى سوريا.

أما قصور الفاطميين فلستنا نعرف عنها إلا ما جاء فى كتب التاريخ والآثار والرحلات فى العصور الوسطى. ولكن الحفائر التى قام بها الفرنسيون فى قلعة بنى حماد، فى المغرب الأوسط كشفت أطلال بعض القصور التى شيدها أمراء بنى حماد، وقد كانوا — كما نعرف — يحكمون بلاد الجزائر، معترفين بسلطان الفاطميين فترة من الزمن. ومن هذه الأطلال دار



(شكل ٤٧) سور القاهرة بين باب الفتوح وباب النصر
[كلية الأستاذ كزول]

البحر وتمتاز بحوض ماء كبير يحف به صحن ذو بوائك وتطل عليه قاعة العرش ، فضلا عن عدد من الحجرات الصغيرة والحمامات . ومنها أيضا قصر المنار وأهم ما يلفت النظر فيه سطحه الخارجى الزين بتضليعات عريضة ثم قاعة كبيرة صليبية الشكل وعليها قبة وفيها حنيات سقفها اسطوانية الشكل .

وقد مر بنا أن صقلية ، بعد أن فتحها المسلمون ، تأثرت بأساليبهم الفنية إلى حد بعيد وكانت عمائرهم ومتجارتهم تشهد بأنها فرع من الطراز الفنى الفاطمى . وظل هذا التأثير ظاهرا حتى بعد زوال سلطان المسلمين عن صقلية . ومن المآثر التى شيدها النورمانيون فى هذه الجزيرة والتي تضم كثيرا من الظواهر المماثلة للإسلامية الكابلا بالاتينا وكنيسة المرتورانا وقصر العزيرة La Ziza وقصر القبة La Cuba .

أما الكابلا بالاتينا فهى الكنيسة الصغيرة فى القصر الملكى بمدينة بالرمو . بنيت سنة ١١٣٢م . وفى داخلها فسيفساء مذهبة ومتعددة الألوان يبدو فيها تأثير الصناعة البيزنطية وتكاد تكون عديمة النظير فى الجمال والأبداع . أما سقف الكنيسة وما فيها من تحف خشبية ففى الزخارف المحفورة ويشهد بتأثر الأساليب الفنية الإسلامية . وكنيسة المرتورانا Sainte Marie de l'Amiral من كنائس بالرمو التى يظهر فى ترتيب قبابها وأساليب زخارفها تأثير الفنون البيزنطية والإسلامية . وقد بنيت سنة ١١٣٦م .

أما قصر العزيرة فيرجع إلى سنة ١١٥٤م . وكانت جوانبه الأربعة والجزءان البارزان من البناء فى اثنين منهما مزينة بثلاث طبقات من العقود الصماء . أما داخل القصر فنواته قاعة كبرى ترتفع إلى مستوى طابقين من البناء وفيها حنيات تزيدها اتساعا ، وحولها قاعات صغيرة للسكنى ، وفوقها قاعة كبيرة أخرى . ومن أبداع الظواهر المماثلة فى هذا القصر المقرنصات التى تتوج الحنايا ثم الأعمدة الرخامية الجميلة .

أما قصر القبة La Cupa فقد شيد سنة ١١٨٠ وهو بناء مستطيل الشكل ولكن فى كل جانب من جوانبه الأربعة جزءا بارزا من الجدار . وفى الجدران الخارجية زخارف محفورة على هيئة عقود صماء . وكان فى وسط البناء قاعة رئيسية كبيرة تعلوها قبة نسب إليها القصر

الألبانية

وكان استيلاء صلاح الدين على مقاليد الأمور فى مصر فاتحة عصر جديد فى تاريخها ، ازدهر فيه عنصران من عناصر العمارة الإسلامية : الأول المدارس التى شيدت لنشر المذهب

السنى ومحاربة المذهب الشيعى ، والثانى تطور بناء الأسوار والاستحكامات والقلاع بتأثير ما عرّفه المسلمون عند الصليبيين ، الذين كانوا قد عمدوا منذ بداية عهدهم بالاستقرار فى الشام إلى تشييد القلاع الضخمة لتضم المحاربين وأسرانهم وأتباعهم .

وكان صلاح الدين يحنى شيعه الفاطميين فى مصر ، ولا سيما بعد أن قاموا بعدة ثورات للقضاء على حكمه ، ففكر فى أن يتخذ لنفسه ولأسرته معقلا فى مصر يمتنع فيه . ولم يكن غريبا أن يفكر فى ذلك بعد أن نشأ فى الشام ورأى أن لكل مدينة كبيرة من مدنها سورا يحميها وقلعة تستخدم فى الدفاع عنها ويلجأ المحاربون إليها فتستطيع أن تقاوم ولو سقطت المدينة . بل يمكن الحاكم أن يعتصم بها إذا ثار أهل المدينة ضده .

وقد أمر صلاح الدين سنة ٥٧٢هـ (١١٧٦) ببناء سور يحيط بالقاهرة ومصر (القطائع والمسكر والفسطاط) وبتشيد قلعة الجبل وجعل الإشراف على هذا البناء للأمير بهاء الدين قراقوش . وجلبت مواد البناء من بعض أهرام الجيزة وساعد فى العمل ألوف من أسرى الفرنج . وقد أضيفت إلى القلعة ، بعد صلاح الدين ، أجزاء كثيرة ، كما حدث فيها تعديل غير بعض معالمها الأولى . والحق أن عمارتها لم تتم إلا فى عهد الملك الكامل سنة ٦٠٤هـ (١٢٠٧م) فهو الذى شيد أول ما بنى فيها من قصور . وهو الذى شيد أبراجها الرئيسية وأقام بها ، وحذا حذوه من خلفه من أمراء مصر فظلت مقر الحكم إلى أن اتخذ الخديو اسماعيل قصر عابدين سكنا رسميا .

ويتبين من تخطيط القلعة أنها تتألف من مساحتين من الأرض مستقلتين : الشمالية تقرب من شكل المستطيل ولها أبراج بارزة . أما الجنوبية فتمتد من الشمال إلى الجنوب بعد أن تكون زاوية قائمة مع الساحة الشمالية . ويفصلهما جدار سميك ذو أبراج ويبلغ طوله نحو مائة وخمسين مترا وفى وسطه باب القلعة الذى يعرف الآن باسم « الباب الجوانى » . والواقع أن فى قلعة الجبل بالقاهرة ظاهرة غير عادية فى أسوار القلاع ؛ لأننا لا نرى لها سورا كاملا يضمها بأبراجه واستحكاماته البارزة . ولعل السبب فى ذلك أن قلعة الجبل تتألف من الساحة الشمالية وهى الحصن نفسه ، ومن ملحقات تضمها الساحة الجنوبية ، وقوامها قصور وبيوت واسطبلات وميادين . وهى أصغر قليلا من الساحة الشمالية ، فإن أقصى أبعادها نحو ٥١٠ مترا من الشمال إلى الجنوب و ٢٧٠ مترا من الشرق إلى الغرب . ولكنها غير منتظمة الشكل وترجع إلى عصور مختلفة وليس لسورها كثير من الأبراج المربعة أو نصف المستديرة كما لسور الحصن نفسه . وهكذا تبين أن قلعة الجبل لم تكن حصنا نجس ، وإنما اتصلت بهذا

الحصن مدينة ملكية صغيرة كانت تضم القصور والميادين والبساتين والمساجد ودواوين الحكومة . وكانت تنقل إليها المياه من النيل على ظهور الدواب وبواسطة ساقيات عند فم الخليج ، يحمله إلى قناطر بنيت لهذا الغرض حتى تصل إلى القلعة . وأكبر الظن أن الجزء الشمالى من القلعة — أى الحصن الحقيقى — تم تشييده فى عصر صلاح الدين ، وأن الكامل أضاف إلى القلعة عمائر مستقلة فى جزئها الجنوبى . ثم أضيفت إليها معالم أخرى فى عصر المماليك والمصور التالية ومن المعالم التى ترجع إلى عصر صلاح الدين بئر يوسف فى المساحة الجنوبية من القلعة . وتقع الآن فى الجهة الجنوبية الشرقية من جامع الناصر محمد بالمساحة المذكورة . وتنسب الأساطير الشعبية هذه البئر — ومثلها بعض المعالم الأخرى فى القلعة — إلى سيدنا يوسف الصديق ، لما يتجلى من عظمتها التى تحير سواد الشعب . وتعرف هذه البئر باسم « الخزلون » . وقد أشرف على حفرها فى الصخر بهاء الدين قراموش لتكون مصدراً للماء فى القلعة وقت الحصار . وتتألف من طابقين . عمق الأول نحو خمسين متراً . والآخر نحو أربعين . ولكل طابق منهما ساقية ترفع المياه منها بواسطة الدواب . ويقال إن هذه البئر كانت متصلة بالنيل بواسطة سرداب تنفذ منه مياه النهر إلى القلعة وأنه حدث فى العصر العثمانى أن فريقاً من الثوار نفذوا إلى داخل القلعة بواسطة هذا السرداب .

ومن العماثر التى ترجع إلى العصر الأيوبى قبة الإمام الشافعى التى أنشأها سنة ٦٠٨هـ (١٢١١م) الملك الكامل محمد والتى تمتاز بما فيها من نقوش وزخارف . وقد قام بتجديدها كثير من الأمراء فى العصور التالية . ومن تلك العماثر أيضاً المدرسة الصالحية التى أنشأها الملك الصالح نجم الدين أيوب سنة ٦٤٠هـ (١٢٤٢م) وقد امتد إليها الخراب فلم يبق منها الآن إلا مدخل ووجهة كبيرة غنية بالنقوش والكتابات التاريخية .

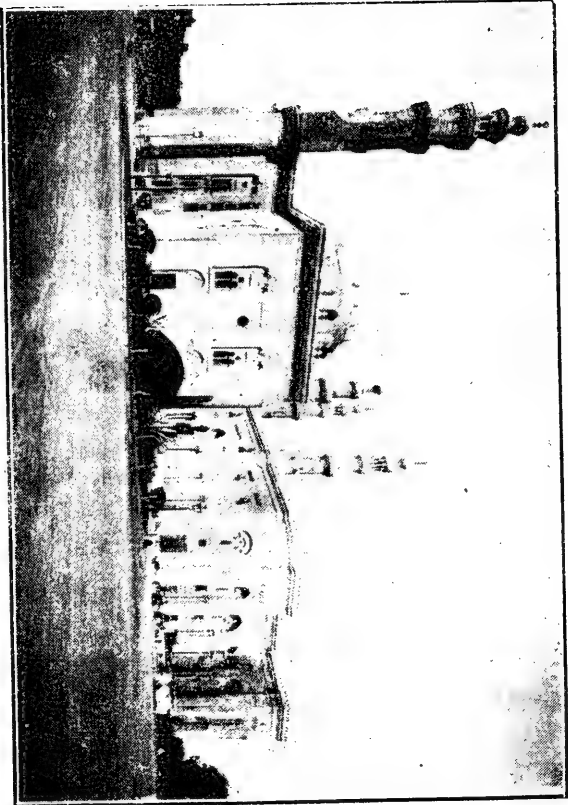
العماير في الطراز المملوكي

لا ريب في أن عصر دولتي المماليك فيما بين عامي ٦٤٨ و ٩٢٣ هـ (١٢٥٠ - ١٥١٧ م) هو العصر الذهبي في تاريخ العمارة الإسلامية في مصر . فقد كان الاقبال عظيما على تشييد العماير ، من جوامع ومدارس وأضرحة وحمامات ووكالات وأسبلة . كما ظهر التنوع والاتقان والأناقة في شتى العناصر المعمارية من وجهات ومنارات وقباب وزخارف جصية ورخامية .

وقد روعي في بناء المساجد تصميم المدارس والأضرحة بدون أن يترك تماما تصميم الجوامع ذات الإيوانات والعمد والأكتاف . فترى مثلاً في جامع السلطان الظاهر بيبرس البندقداري - الذي شيّد بين عامي ٦٦٥ و ٦٦٧ هـ (١٢٦٦ و ١٢٦٩ م) أنه مربع تقريبا ، وأن قوام تصميمه صحن يحيط به أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة ، وأن عقوده بعضها محمول على أكتاف وبعضها الآخر على عمد من الرخام وأن وجهاته الأربع مبنية بالحجر ، بينما أبنيته الداخلية من الطوب ، وأن أبوابه الثلاثة بارزة ومزينة بزخارف جميلة ، وأن المجاز الأوسط في إيوان القبلة مفخم بقبة فوق المحراب قاعدتها مربعة وطول ضلعها عشرون مترا .

وكذلك جامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلمة ، شيّد سنة ٧٣٥ هـ (١٣٣٤ م) وكان قوام تصميمه صحن تحيط به أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة ، وأمام المحراب قبة كبيرة محمولة على عمد ضخمة من الجرانيت الأحمر ، كما أن عقوده محمولة على عمد أيضا . بل إن جامع المؤيد - الذي شيّد بجوار باب زويلة بين عامي ٨١٨ و ٨٢٣ هـ (١٤٠٥ - ١٤١٠ م) - كان يتألف من أربعة إيوانات تحف بالصحن ، ولكن لم يبق منها إلا إيوان القبلة تحف به حجرتان في إحداها تربة دفن بها السلطان المؤيد وبعض أفراد أسرته وعليها قبة سطحتها الخارجية مزينة بزخارف على شكل دالات . وأما الحجرة الأخرى فالظاهر أنها أعدت لتضم تربة أخرى وربما كان في النية أن تقام فوقها أيضا قبة تقابل القبة الأخرى .

أما في العماير التي روعي فيها تصميم المدرسة ذى الإيوانات المقودة والمتقابلة على شكل صليب ، فقد زيد في مساحة البناء ليكون مدرسة ومسجدا في الوقت نفسه ، بل إن الامسين معا كانا يطلتان عليه في مثل هذه الحال . وكثيرا ما كان يضاف إليه ضريح للمنشيء . وكان إيوان القبلة في هذه المدارس والمساجد أوسع من سائر الإيوانات بحيث تبدو هذه كأنها حنيات في الجدران . وهي في ذلك على عكس المدارس الإيرانية التي اتبع في تصميمها التماثل التام



(شكل ٤٥) جامع الرازي (إلى اليمين) والوحدة الجوية والشرقية جامع السلطان حسن بالهجرة

وانتشر في عصر المماليك الجراكسة في القرن التاسع الهجرى (١١٥٠) تصميم جديد ، صغرت فيه مساحة المدرسة أو المسجد واختفى الصحن المكشوف .

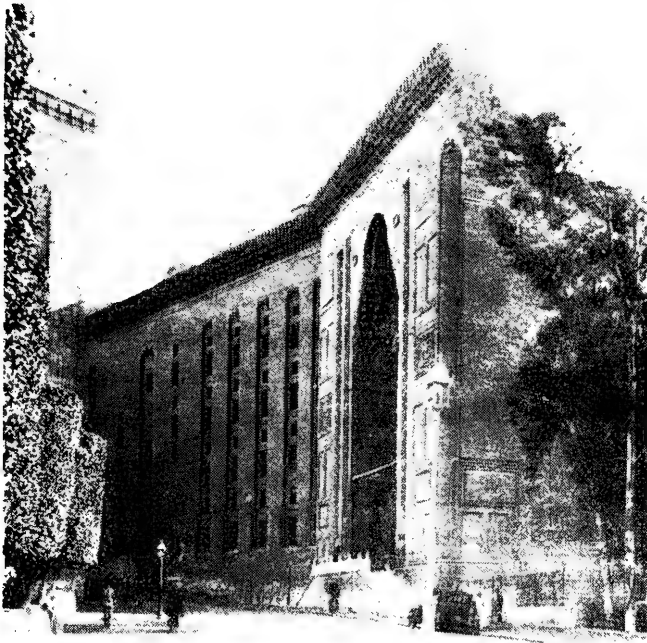
ولاريب في أن من أجل العائر الإسلامية في مصر والشام ذلك الجامع الفخم ، الذى يقوم في سفح قلعة الجبل بمدينة القاهرة ، والذى أمر السلطان المملوكى الناصر حسن بن الناصر محمد بتشيدده في الفترة الثانية من حكمه ، فبدأت عمارته سنة ٧٥٧هـ (١٣٥٦م) واستمر العمل فيه ثلاثة أعوام ، ولكنه لم يكمل إلا سنة ٧٦٤هـ (١٣٦٣م) أى بعد وفاة السلطان حسن بسنتين .

والحق أن لهذا الجامع مظهره الجليل ومساحة هائلة وتصميما عجيبا وحدودا مترامية وقبة عظيمة وأبوابا نفحة وإوانات عالية وزخارف دقيقة ، مما جعله أكمل العائر الإسلامية في العصر المملوكى ، وأكسبه شهرة عالية وعظمة تمثل مجد الإسلام وقوته . وقد فطن مؤرخو العصور الوسطى إلى جمال هذا المسجد ، الذى يشبه الحصن النيع ، فقالوا إن السلطان أعياء الانفاق على تشييده وكاد اليأس يدب إلى نفسه لولا أن خشى أن يقال إن سلطان مصر غير قادر على إتمام بناء شرع في إقامته .

وقد ذكر هرتز Herz في كتابه عن هذا الجامع أن مساحته لا تقل عن ٧٩٠٦ من الأمتار المربعة وأن طوله ١٥٠ مترا وعرضه ٦٨ مترا وارتفاعه عند بابيه ٣٧٫٧٠ مترا . أما تصميمه فعلى نمط المدارس التى كانت تشيد ، كما عرفنا ، لتدريس المذاهب السنية فضلا عن إقامة شوائر الدين ، فكان المسجد فيها صليبي الشكل ، قوامه صحن حوله أربعة إوانات للدرس وفي الزوايا الأربع تقوم مساكن الطلبة والشيوخ .

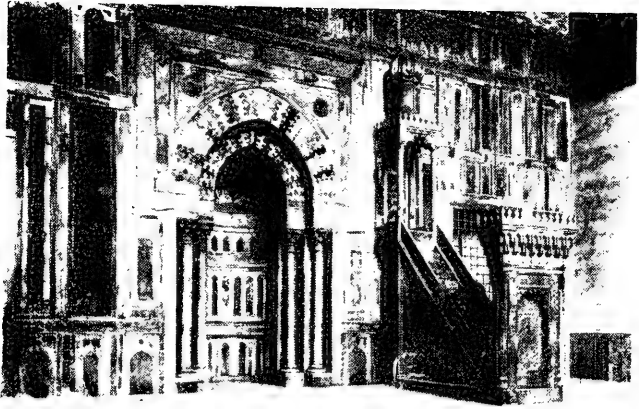
والقادم إلى هذا الجامع يعجب بمحيطانه امالية الضخمة وبالأفرز الذى يتوجها ويمتاز بمافي من زخارف معارية تشبه خلايا النحل وتندع النظر فتبدو الجدران أعلى مما هي في الحقيقة . ويرى المشاهد في وجهات الجامع — اللهم إلا الوجهة التى تطل على القلعة (شكل ٤٨) — تجاويف في الحيطان عمودية طويلة ضيقة وقد هيئت النوافذ فيها على ثمان طبقات .

أما الدخل الرئيسى (شكل ٤٩) فن الوجهة البحرية . وله فتحة كبيرة تعلوها المقرنصات وينفذ منها الداخل إلى المدرسة الصغيرة المشيدة في إحدى زوايا المسجد ، وهى ذات ثلاثة إوانات وصحن فوقه قبة . ثم يسير الداخل إلى اليسار في طريق ضيق حتى يصل إلى صحن المسجد فيهره النور . وطول ضلعي الصحن ٣٢ مترا و ٣٤٫٦٠ مترا . وفي وسطه حوض كبير للوضوء ، فوقه قبة محمولة على ثمانية أعمدة من الرخام . وعلى جوانب الصحن أربعة



(شكل ٤٩) الدخول والوجهة البحرية في جامع السلطان حسن

إيوانات ، سقف كل منها يبدأ بعقد مدبب جليل المنظر ، وأكبرها إيوان القبلة في الجهة الجنوبية الشرقية وتقام الصلاة في هذه الإيوانات . أما التدريس فكان في المدارس الشيدة في زوايا الجامع والتي يوصل إليها باب في كل زاوية من زوايا الصحن .
وطبيعى أن يكون إيوان القبلة (شكل ٥٠) أغناها وأعظمها دقة في الزخرفة . والحق أن جامع السلطان حسن من المآثر الإسلامية النادرة التي تجمع بين دقة الزخرفة وجمالها وقوة البناء وعظمته . وجدران هذا الإيوان مكسوة بالرخام والأحجار الملونة ، وعليها شريط من الكتابة الكوفية الجميلة تقوم على أرضية من الفروع والزخارف النباتية في الجص . ونص هذه الكتابة آيات قرآنية من سورة الفتح . والمنبر من الرخام الأبيض وله باب من الخشب

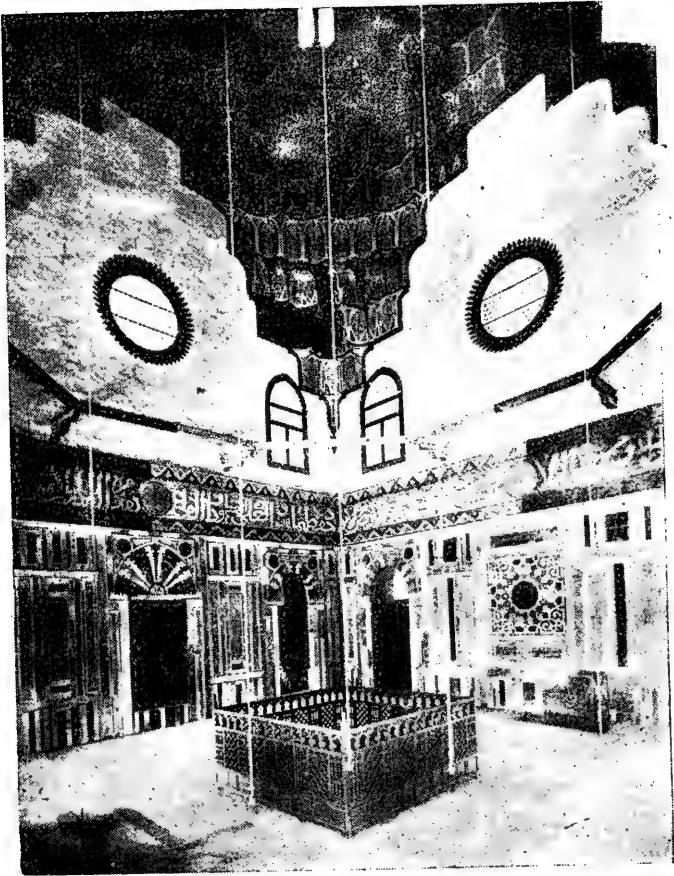


(شكل ٥٠) إيوان القبلة في جامع ومدرسة السلطان حسن

المصنح بالنحاس في زخارف من أشكال متعددة الأشكال ومرتببة في أوضاع نجمية على النمط الذي ذاع في عصر المماليك . أما المحراب الجوف فترينه قطع من النقوش الذهبية والرخام المطعم ، ويحف به عمودان من الرخام في كل جانب من جانبيه . وبين تيجان الأعمدة وشريط الكتابة مستطيل فيه عقد المحراب فيزيده ظهورا .

وفي هذا الإيوان دكة من الرخام تقوم على ثلاث دعائم بينها ثمانية أعمدة . وفي حائط القبلة بابان يوصلان إلى القاعة ذات القبة العظيمة التي أعدت ليدفن فيها السلطان (شكل ٥١) ولكنه قتل ولم يعثر على جثته . ويحيط بهذه القاعة سكون وظلام يبعثان الرهبة والخشوع وهي مربعة الشكل ، طول كل جانب منها ٢١ مترا . وهذه الحيطان مكسوة بالرخام إلى ارتفاع ثمانية أمتار . وفوق الكسوة الرخامية شريط من الخشب عليه كتابة تاريخية بالخط النسخي . وفي وسط القاعة مقصورة من خشب تضم تابوتا من الرخام . وقد كان للباين الموصلين إلى القاعة كسوة من النحاس المكفت بالذهب والفضة . ولا يزال أحد هذين الباين يدل بكسوته على ما وصل إليه الفنانون المسلمون في القرن الثامن الهجري (١٤م) من مهارة وإتقان في صناعة المعادن وزخرفتها بالرسوم الطبقة بالذهب والفضة .

وللجامع منارتان عظيمتان في الجانب القبلي الشرقى ويبلغ إرتفاع كبراهما ٨١ر٦٠ مترا .



(شكل ٥١) منظر داخلي في القبة بمسجد ومدرسة السلطان حسن

وقد كان المقصود في البداية أن يكون للمسجد أربع مآذن ؛ ولكن لما سقطت المئذنة الثالثة بعد إتمام بنائها قنع السلطان بالمئذنتين .

ولعل جزءا كبيرا من عظمة هذا المسجد يرجع إلى توافق أجزائه وارتباطها وتناسبها . فإن المهندس لم يتكرر فيه كل شيء ، وإنما آلف بين الأساليب الشائعة ومرجها على نمط

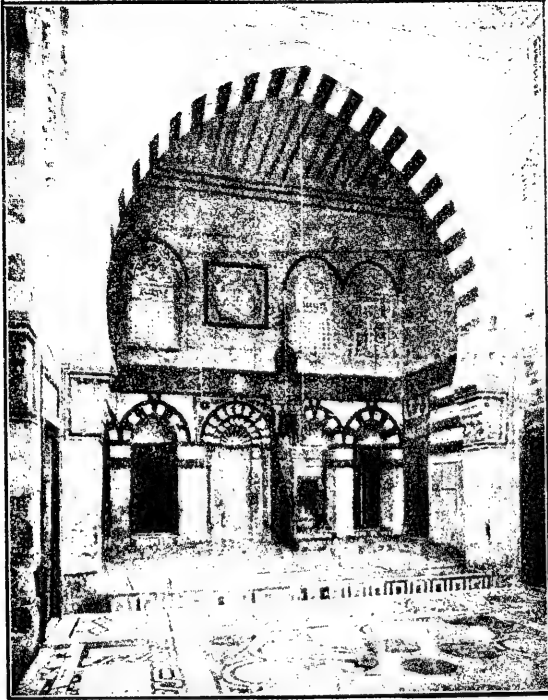
تجلت فيه عبقريته واستطاع بواسطته أن ينتج أثراً فنيا لا يقل عن أبدع المعائر كالأ
وتماسكا ووحدة .

وقد كشف الأستاذ حسن عبد الوهاب مقتش الآثار العربية أن اسم مهندس هذا الجامع
محمد بيليك ، كما يتجلى من كتابة تاريخية فيه ينتهى نصها بعبارة « وشاد عمارته محمد ابن
بيليك المحسنى »^(١) . وإذا جاز الشك في أنه لم يكن المهندس الذى قام بتصميم المسجد فلا
أقل من التسليم بأنه أشرف على عمارته كلها .

وذاع بناء المدافن الكبيرة فى عصر المماليك . وهى تتشابه فى تصميمها إلى حد كبير
ولارب فى أنها تشبه فى كثير من العناصر المعمارية ما عرفه القوم من الأضرحة فى بلاد
الترکستان ، ولكن ارتقى تصميمها فى مصر وتطور بناؤها . وتفخر القاهرة بأن فيها مجموعة
طيبة من هذه الأضرحة تعرف خطأ باسم قبور الخلفاء والحق أنها أضرحة المماليك . ولعل
أبدعها مدفن وخانقاه برقوق ومدفن قايتباى ومدفن بارسبارى .

أما مدفن برقوق فقد أمر بإنشائه الملك الظاهر برقوق قبيل وفاته ، ولكنه تم على يد
ابنه الناصر فرج سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠) ، وروى فى تصميمه أن يكون فى الوقت نفسه
مسجداً كبيراً وضريحاً للظاهر برقوق وأفراد أسرته وخانقاه لإقامة الصوفية ، فلا عجب إذا
اجتمعت فيها عناصر معمارية نعرفها فى شتى المعائر المصرية الإسلامية ؛ وإيوان القبلة يشبه
إيوان جامع الحاكم ، إذ ينتهى طرفاه بقبتين تتوسطهما قبة ثالثة فوق المحراب وهى أصغر منهما
حجماً ، وسطح القبتين الكبيرتين مزين بزخارف بارزة فى الحجر على هيئة دالات . وفى كل
من الطرفين البحرى والقبلى من الوجهة الغربية سبيل يعلوه مكتب . وتقوم على يمين المكتب
البحرى وعلى يسار المكتب القبلى مئذنتان رشيقتان . ويتألف المسجد فى هذا البناء المركب
من صحن يحف به أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة . وفى بحريه وقبليه القبتان . وسقف
الإيوانات الأربعة مغطاة بقبوات نصف كرية من الآجر ومحمولة على عقود مرفوعة مدببة
وأطرافها متكة على أكتاف حجرية أبدانها مئمنة وتيجانها وقواعدها مربعة . أما الغرف
الكثيرة فى هذه الخانقاة فمعظمها فوق الإيوانين البحرى والقبلى .

ومن أعظم المدافن المملوكية شهرة مدفن قايتباى بالصحراء الشرقية فى القاهرة . وقد تم



(شكل ٥٢) منظر داخلي في مسجد قايتباي بالقاهرة من القرن التاسع الهجري (١٥ م)
يبدو فيه الإيوان الشرق والمحراب والنبر المصنوع من الحشب المضم بالن
المدقوق فضلا عن بعض الشبايك الحصية التي امتارها هذا المسجد

بناؤه سنة ٤٨٩ هـ (١٤٧٤ م) وهو مجموعة رشيقة متناسبة الأجزاء تتألف من مدرسة وسبيل ومكتب وقبة . والحق أن تصميمها عادي ، ولكن جمال النسب في عمارتها ورشاقة المئذنة والقبة وإبداع زخارفهما ، وتنوع رسوم الأرضية الرخامية ورسوم السقوف ، ومجموعة الشبايك الحصية ، كل ذلك أكسب هذه المجموعة أهمية خاصة في تاريخ الطراز المملوك .
وحين هذا الدفن مغطى بسقف ذي شخشيخة أنيقة وحوله أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة ، ووجهة هذا الإيوان قوامها عقد حدوي مدبب (شكل ٥٢) . ويقع الدفن قبل هذا الإيوان ، وقبته منقوش ظاهرها برسوم هندسية ونباتية جميلة (شكل ٥٣) .



ومن مجموعات المآثر الملوكية
العظيمة الشأن قبة ومدرسة وبيارستان
السلطان قلاوون وقد شيدت على جزء
من أرض القصر الغربي الفاطمي وتمت
عمارتها سنة ٦٨٤ هـ (١٢٨٥ م) ولهذه
المجموعة مدخل رئيسي في الوجهة
الشرقية التي تمتاز بما فيها من حنايا
جميلة محمولة على عمد رخامية ،
وبشبايك ذات أشكال هندسية دقيقة
وشريط من الآيات القرآنية والكتابة
التاريخية . وفي الطرف البحري من
الوجهة مئذنة قاعدتها ودورها الأوسط
مربعان والدور العلوي مستدير . ويؤدي

الدخل إلى مجاز طويل ، به من المين
(شكل ٥٣) قبة مدفن الأشرف أبي النصر قابلي
بابان يؤديان إلى القبة وبابان إلى اليسار يؤديان إلى المدرسة أو المسجد . وينتهي هذا المجاز من
الجهة الغربية بباب كان يؤدي إلى المارستان الذي لم يبق الآن من آثاره شيء ، يستحق الذكر .
ولاريب في أن القبة أبدع ما في هذه المجموعة وهي محمولة على أعمدة من الجرانيت ذات
تيجان مذهبة وعلى أكتاف أجراؤها السفلية مغطاة بالفسيفساء البديع ، ويشبه تصميم هذه
القبة تصميم قبة الصخرة من بعض الوجوه . وقبة قلاوون آية من آيات الفن الإسلامي
بسقفها المذهبة وزخارفها الحصية الجميلة ومحرابها الفنى بالفسيفساء الدقيقة . وقد دفن في
هذه القبة السلطان قلاوون وابنه الناصر محمد .

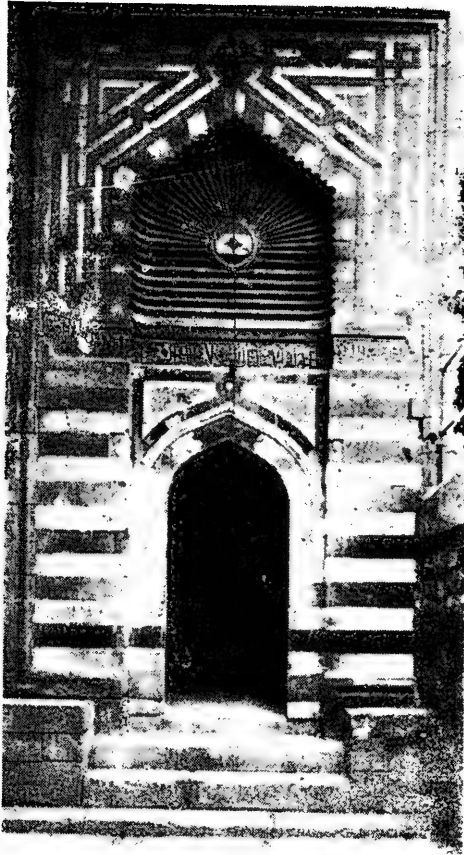
ومن مميزات العمارة الملوكية زيادة العناية بوجهات المساجد . وهي العناية التي بدأت في
عمائر الطراز الفاطمي ، وأصبحت بعد ذلك قاعدة متبعة في عصر المماليك . وتتجلى أحيانا في
تتابع طبقات أو مدايمك أفقية من أحجار صفراء وأخرى حمراء داكنة . وتتجلى أحيانا أخرى
في مجاويف أو حنايا عمودية طويلة قد تقطع فيها نوافذ وقد تنتهي في أعلاها بزخارف معمارية
من المقرنصات ، كما تتجلى في أشرطة من الزخارف والكتابات القرآنية أو التاريخية ، وفي
شرفات مسننة تتوج بها الوجهة ، ونلاحظ أن المهندس كان يحرص كل الحرص على إبراز

الوجهة وما فيها من تجايف وحنايا فكان يفضل ألا يكون المدخل في وسطها بل يكون في ركن منها وأن يكون مرتفعا بعض الارتفاع فيصعد إليه بسلم من بضعة درجات . ومن الوسائل التي أدت إلى إبراز الوجهة اتخاذ المثانة في طرف منها بحيث يكون للمسجد مثانة في ركن أو مثناتان في ركنين من أركانها وتبدو المثانة بدون قاعدة مستقلة لها ، وكأنها قائمة فوق شرافات المسجد . ومن أمثلة ذلك مثانة مدرسة وقبة قلاوون ومثانة مسجد سلار وسنجر الجاولي ومثنتا جامع الناصر محمد بن قلاوون في قلعة الجبل ومثانة مدرسة صرغتمش ومثانة مسجد الظاهر برقوق .

وامتازت المآذن في الطراز المملوكي برشاقتها واعتدال ارتفاعها وبأن معظمها ذو قاعدة مكعبة فبدن مشمن فدورة علوية اسطوانية الشكل . وسوف نمود إلى الكلام على هذه المآذن في الصفحات القادمة وسنتحدث أيضاً عن القباب وزخرفتها في العصر المملوكي . أما أبواب المساجد المملوكية فامتازت بزخارفها الفنية على نحو يذكر بما نعرفه في المآثر السلجوقية التي سيأتي الحديث عنها في الفصل القادم .

وازدهرت في المآثر المملوكية زخرفة الوزرات والأرضيات بالرخام الملون . وكانت المحاريب ميدانا للإبداع في السيفساء الرخامية ، فإنها لم تكن تصنع من الخشب أو ترخف بالجص كما كان الحال في العصر الفاطمي ، بل أصبحت في كثيرة من الأحيان تنقش بالرخام الملون والصدف كما في جامع المارداني ومدرسة السلطان حسن ومسجد السلطان الظاهر برقوق . وأصبحت المنابر تصنع من الرخام في كثير من الأحيان كما نرى في جامع آق سنقر (الجامع الأزرق) ومدرسة السلطان حسن ومدرسة أبو بكر مزهر ، أو من الحجر كما في تربة برقوق . أما المآثر الدنية في عصر المماليك فلم يبق منها إلا مداخل بعضها وأجزاء من بعضها الآخر . وأهمها جميعا القصر الذي شيده الأمير بشتاك على جزء من أرض القصر الشرقي الفاطمي سنة ٧٣٥ هـ (١٣٣٤ م) ولم يبق منه غير جزء من الوجهة ثم المدخل والقاعة الكبرى وما يحف بها من حجرات ، وتمتاز هذه القاعة بجمال سقفها المذهبة وبالفسقية الرخامية التي تتوسطها ، فضلا عن وزرقتها الرخامية الدقيقة وإبداع ما فيها من التحف والأدوات الخشبية ذات الزخارف المخروطة أو المحفورة والطعمة .

ومن منشآت الأمير بشتاك حمام بشارع سوق السلاح في القاهرة ، يرجع إلى نحو سنة ٧٤٠ م (١٣٣٩ م) ولكن لم يبق منه إلا مدخله المكسو بالرخام الملون (شكل ٥٤) وما يؤسف له أننا لا نعرف أى حمام من الطراز الفاطمي ولا من عصر الأيوبيين كما أن ما نعرفه



(شكل ٥٤) مدخل حمام بشتاك بالقاهرة

من الحمامات المملوكية لا يتجاوز مدخل حمام بشتاك وقبه مخربة من حمام السلطان الملك المؤيد شيخ وترجع إلى القرن التاسع الهجري (١٥ م) . ولا ننسى في هذه المناسبة أن مصر كانت تمتاز على سائر الأقاليم الإسلامية بإبداع حماماتها . وحسبنا ما كتبه في هذا الصدد عبد اللطيف البغدادى حين زار مصر في نهاية القرن السادس الهجري (١٢ م) . قال : « وأما حماماتهم

فلم أشاهد في البلاد أتقن منها وصفاً ولا أتم حكمة ولا أحسن منظراً ونخباً . أما أولاً فإن أحواضها يسع الواحد منها ما بين راويتين إلى أربع روايا وأكثر من ذلك ، يصب فيه ميزابان شجاعان حار وبارد وقبل ذلك يصبان في حوض صغير جدا مرتفع ، فإذا اختلطا فيه جرى منه إلى الحوض الكبير وهذا الحوض نحو ربه فوق الأرض وسائرته في عمقها ، ينزل إليه المستحم فيستنقع فيه . وداخل الحمام مقاصير بأبواب ، وفي المسلح أيضاً مقاصير لأرباب التخصص حتى لا يختلطوا بالعوام ولا يظهروا على عورتهم . وهذا المسلح بمقاصيره حسن القسمة مليح البنية وفي وسطه بركة مربعة وعليها أعمدة وقبة . وجميع ذلك مزق السقف مفوف الجدران مبيضها مرخم الأرض بأصناف الرخام مجزع باختلاف ألوانه . وترخم الداخل يكون أبداً أحسن من ترخم الخارج وهو مع ذلك كثير الضياء مرتفع الأزاج ، جاماته مختلفة الألوان ضافية الأصباغ بحيث إذا دخله الإنسان لم يؤثر الخروج منه ، لأنه إذا بالغ بعض الرؤساء أن يتخذ داراً لجلوسه وتناهى في ذلك لم تكن أحسن منه . وفي موقعه حكمة عجبية . وذلك أن يتخذ بيت النار وعليه قبة مفتوحة بحيث يصل إليها لسان النار ويصف على أفاريزها أربع قدور رصاص كقدور المهراس لكنها أكبر منها ، وتتصل هذه القدور قرب أعاليها بمجار من أنابيب ، فيدخل الماء من مجرى البير إلى فسقية عظيمة ، ثم منها إلى القدر الأولى فيكون فيها بارداً على حاله ثم يجرى منها إلى الثانية فيسخن قليلاً ، ثم إلى الثالثة فيسخن أكثر من ذلك ثم إلى الرابعة فيتناهى حره ، ثم يخرج من الرابعة إلى مجرى الحمام . فلا يزال الماء جارياً وحاراً بآيسر كلفة وأهون سعى وأقصر زمان ويفرشون أرض الأتون التي هي مقر النار بنحو خمسين أردبا ملحاً وهكذا يفعلون بأرض الأفران لأن الملح من طبعه يحفظ الحرارة» (١).

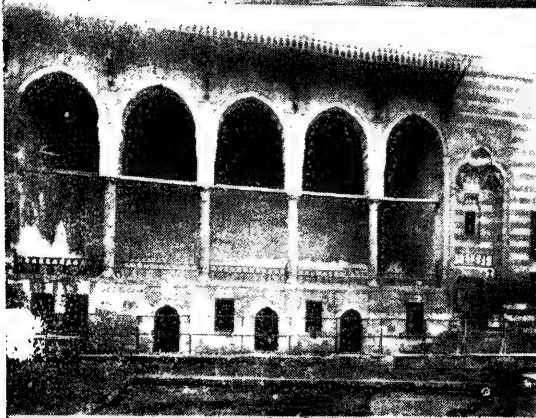
ومن آثار القصور المملوكية مدخل قصر الأمير قوصون خلف مدرسة السلطان حسن ويرجع إلى القرن الثامن الهجري (١٤ م) وبقياء قصر الأمير طاز بشارع السيوفية بالقاهرة وتشمل المدخل والقاعة الكبيرة ذات السقف الجميلة والمتعددة الأنواع .

ومن آثار المآثر الدينية المملوكية مدخل وكالة الأمير قوصون ومدخل وكالة قايتباي بباب النصر (شكل ٥٥) ومقعد ماماي المعروف باسم بيت القاضي في القاهرة (شكل ٥٦). وهذا المقعد جزء من دار كبيرة شيدها الأمير ماماي السيفي أحد أمراء السلطان قايتباي . وتتماز وجهته ببابها ذى القرنصات الجميلة والعقود المحمولة على أربعة عمد تيجانها على هيئة زهرة اللوتس . كما

(١) رحلة عبد اللطيف البغدادي في مصر (نص فيما شاهدها من غرائب الأبنية والنفن) .



→ (شكل ٥٥) مدخل
وكالة فايتباى باب النصر
بالقاهرة



(شكل ٥٦) مقعد ماماي السني المعروف بيت القاضي في القاهرة

يُتَناز هذا المقعد بسقفة ذى الزخارف البديعة . وترجع تسميته ببيت القاضي إلى أنه كان قبل
إصلاحه مقراً للمحكمة الشرعية .

والملاحظ في المآثر المدنية المملوكية أن الزخارف الرخامية والعمود والأعمدة والتيجان لا تستعمل فيها بقدر ما استعملت في المآثر الدينية ، بينما أقبل القوم في المآثر المدنية على استخدام الخشب في شتى الأدوات والأغراض واستعملوه مخروطا أو مجمعا أو ملونة زخارفه أو محفورة . وكذلك استعمل الآجر في المآثر المدنية أكثر من استعماله في المساجد .

ولا يسعنا أن نختم الحديث عن المآثر المملوكية بدون أن نشير إلى أن التأثير بالطراز العثماني بدأ يظهر في بعضها قبيل الفتح العثماني ، كما يبدو في تصميم جامع الغوري وفي بعض العناصر المهارية في جامع خاير بك (شكل ٥٧) ولا سيما الأقبية ، وفي مسجد قاني باي السيفي أمير أخور . ويرجع هذا المسجد الأخير إلى سنة ٩٠٨ هـ (١٥٠٢ - ١٥٠٣ م) . ويمتاز بتنوع سقفه بإواناته ، فالقرن مغطى بقبومصلب والبحري والقبلي مغطيان بقبوين مديبين ، والشرقي مغطى بقبوين دائريين يتوسطهما قبو كرى . وزخرفة العقود والنوافذ والصفوف وأعتاب الأبواب متأثرة إلى حد كبير بما نراه في عمائر السلطان قايتباي .



(شكل ٥٧) جامع خير بك بالقاهرة (٩٠٨ هـ ، ١٥٠٢ م)

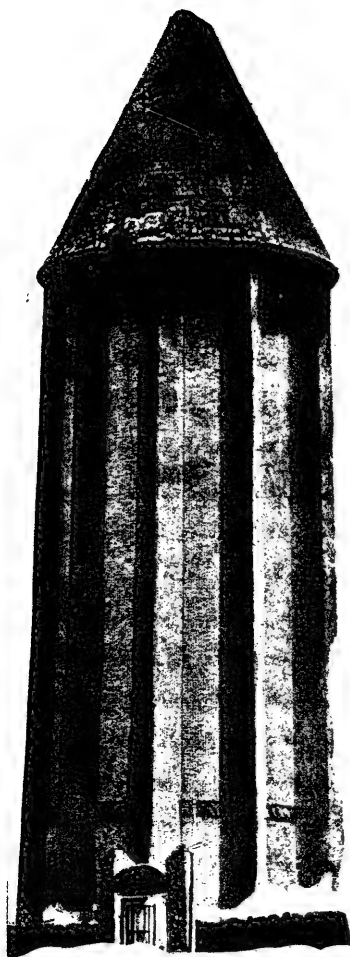
العماثر في الطراز السلجوقي

السلاجقة قبائل من التركان الرحل قدموا من إقليم القرغيز في آسيا الوسطى واستقروا في الهضبة الإيرانية . وأصبح العنصر التركي ذا شأن خطير في الشرق الإسلامي منذ ذلك الحين . وكان السلاجقة من أتباع المذهب السني فأخذوا على عاتقهم حماية الخلافة العباسية ولكن الخليفة لم يكن له أمامهم أى نفوذ حقيقى . واستطاع طغرل بك أن يدخل بغداد سنة ٤٤٧ هـ (١٠٥٥ م) ونصب نفسه سلطانا للدولة ثم وُحِّد الشرق الإسلامى تحت حكمه . ولكن امباطورية السلاجقة الواسعة لم تلبث أن تمزقت وآل حكمها إلى أسرات صغيرة أسسها بعض أفراد أسرهم أو كبار قوادهم الأتابكة . ثم قضى عليها المغول فى القرن السابع الهجرى (بداية القرن ١٣ م) .

وكان الأمراء السلاجقة يشملون الفنون برعايتهم فى آسيا الصغرى والعراق وإيران ؛ ولكن العنصر التركى الذى ينتمون إليه لم يظهر تأثيره فى العماثر والتحف الفنية فى عصرهم ؛ لأنهم كانوا يستخدمون أبناء البلاد أنفسهم فى الأقاليم الإسلامية المختلفة ويشجعونهم بما يكفونهم به من أعمال أو يشترونه من تحف فنية . ومع ذلك كله فقد نشأ تحت رعايتهم طراز قائم بذاته ، امتاز بضخامة العماثر واتساعها ومظهرها القوى ، كما امتاز أيضاً باستخدام رسوم الكائنات الحية ، محورة عن الطبيعة ، على النجو الذى عرفته الفنون الإسلامية عامة . ومن مميزات الطراز السلجوقى — عدا ذلك — كثرة استخدام الزخارف المجسمة ولا سيما فى وجهات العماثر .

والشاهد أن أهم الآثار الفنية التى خلفها هذا الطراز موطئها آسيا الصغرى وأرمينية وبلاد الجزيرة والشام . وفى آسيا الصغرى غلب سلاجقة الروم الدولة البيزنطية على أمرها وازدهرت دولتهم منذ نهاية القرن الخامس الهجرى إلى أول الثامن (١٠٧٧ — ١٣٠٠ م) وخضعت لها بلاد الأناضول كلها فى القرن السادس الهجرى (١٣ م) . وأصبحت عاصمتهم قونية من أعظم مراکز الحضارة الإسلامية فى عصر علاء الدين الأول من السلاطين السلاجقة (٦١٦ — ٦٣٤ هـ = ١٢١٩ — ١٢٣٦ م) . وقامت فى الشام وبلاد الجزيرة دويلات بنى أرتق وبنى زنكى وبنى بورى وكان أمراؤها من أكرم رعاة الفنون فى ديار الإسلام .

ويبدو أن الأساليب التى مهدت للطراز السلجوقي قامت فى بلاط محمود الغزنوى



(شكل ٥٨) جنبد قابوس في جرجان بإيران

(٣٨٨-٤٢١هـ = ٩٩٨-١٠٣٠م) وامتدت منها إلى إيران والهند وكانت مرحلة الانتقال من الأساليب الفنية التي انتشرت في شرق العالم الإسلامي ، ذيلا للأساليب الساسانية ، إلى الطراز السلجوقي . ولا عجب فإن الفزنويين من عنصر تركي ، ولكنهم ألقوا بأنفسهم في أحضان الحضارة الإيرانية وتأثروا في فنونهم ببعض الأساليب الهندية القديمة . بل قامت على يدهم في دهلي نفسها طائفة من المآثر في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (١٣ - ١٤ م) . وظلت أساليبهم الفنية في بكتريا والهند محتفظة بقسط وافر من شخصيتها إلى القرن التاسع (١٥ م) ولم تطغ عليهم الأساليب التي ازدهرت في إيران على يد المغول .

ومما يلاحظ في المآثر الدينية السلجوقية أنها لم تكن مقصورة على المساجد فحسب ، بل كثر بناء الأضرحة على شكل أبراج أسطوانية أو ذات أضلاع وأوجه عدة أو على شكل عمائر ذات قباب . وقد نشأ هذا الطراز من الأضرحة في خراسان وانتشر منها إلى سائر أنحاء الشرق الإسلامي . وكانت المدافن المشيدة على هيئة أبراج بسيطة من ضروب المآثر التي ذاعت قبل الإسلام في شرق

إيران ثم أقبل السلاجقة على اتخاذها من الآجر مع الإبداع في إكسابها كثيرا من الضخامة

والأناقة . وأقدم هذه الأبراج في العصر السلجوقي جنبد قابوس في إقليم جرجان ، وتصميمه نجمي يضيق قليلا جدا في أعلاه وينتهي بقمة مخروطية الشكل (شكل ٥٨) . وعليه كتابة تاريخية بالخط الكوفي في شريط عند المدخل ، ونصها : « بسم الله الرحمن الرحيم هذا القصر العالي للأمير شمس العالی الأمير ابن الأمير قابوس بن وشمكير أمر ببنائه في حياته سنة سبع وتسعين وثلثمائة قرية وسنة خمس وسبعين وثلثمائة شمسية . فهو مؤرخ إذن من سنة ٣٩٧هـ (١٠٠٧م) . ومن الأبراج الجميلة ذات التصميم الكثير الأضلاع قبر مؤمنة خاتون في نخبوان بإيران . وفي توضيعاتها حنايا تنتهي في أعلاها بمقرنصات بسيطة (انظر شكل ٢٥) وتشير الكتابات التاريخية فوق مدخلها إل أنها شيدت سنة ٥٨٢هـ (١١٨٦ م) .

وقد انتشرت هذه الأبراج في آسيا الصغرى وكانت في معظم الأحيان بسيطة ومتمددة الأضلاع وخالية من الزخارف الفنية التي نراها في إيران .

وكان المدفن العادي يغطي في بعض الأحيان برج من هذه الأبراج كما نرى في قبر جلال الدين الرومي في قونية ويرجع إلى القرن السابع الهجري (١٣ م) .

وعرفت تلك الأبراج في بلاد الجزيرة والعراق وكان بعضها أمام مدخله رواق صغير ، كما نرى في ضريح الإمام يحيى بالموصل ؛ ويرجع إلى سنة ٦٣٧هـ (١٢٤٠ م) ، كما يتبين من كتابة على تابوت خشبي فيه . نصها : « هذا قبر يحيى بن القاسم بن الحسن بن علي بن أبي طالب صلوات (كذا) الله عليهم أجمعين تطوع بعمله العبد الفقير الراجي رحمته ثلوث بن عبد الله ولي آل محمد سنة سبع وثلثين وسمائة » ومن كتابة أخرى بارزة بحروف كبيرة من الأجر في الجدار الأيمن لقاعة المرقد ونصها : « هذا ما تطوع بعمارته لوجه الله تعالى العبد الفقير ثلوث بن عبد الله »^(١) أما مقبرة زبيدة في الكرخ ببغداد فقوامها قاعدة مشنمة فوقها ثمة على هيئة مخروط ناقص تغطي سطحه مقرنصات يدل تطورها على أن الضريح الحالي يرجع إلى القرن السادس الهجري (١٢ م) ، وإن صح أنه أقيم فوق قبر السيدة زبيدة زوجة هارون الرشيد . ومما يشهد بانتشار هذا النوع من المآثر في سوريا قبر نور الدين في المدرسة المنسوبة إليه .

أما الأضرحة ذات القباب فأكبر الظن أنها مشتقة من المنازل ذات القباب التي ذاع تشييدها في المدن الصحراوية في خراسان منذ العصور القديمة . وتطورت عمارتها حتى أصبح

(١) لم نر هذا النص الأخير . وقد جاء في سجل الكتابات العربية التاريخية Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe بين كتابات سنة ٦٥٧هـ بوصفها السنة التي توفي فيها الأمير لؤلؤ . وكان الأولى وضعه بين كتابات سنة ٦٣٧هـ اعتمادا على النص المؤرخ على التابوت الخشبي في الضريح نفسه .

فوق القاعدة المربعة مئمن ورقبة تحمل القبة . ومن أعظم أمثلة هذه الأضرحة قبر السلطان سنجر في مدينة مرو ويرجع إلى النصف الثاني من القرن السادس الهجري (١٢ م) وامتاز بستار من البناء ذي حنايا يحيط برقبة طويلة تعلوها القبة التي تبدو كأنها طاقة فوقها . وقد تأثرت الأضرحة الهندية في العصر البثاني^(١) بهارة الأضرحة ذات القباب في إيران . ولكنها امتازت بأن معظمها مربع القاعدة يضيق قليلا كلما ارتفع وله سور منحدر ذو أبراج في أركانه ؛ فضلا عن أن بناء القبة فيها كان متأثراً بالأساليب الهندية المحلية وليس بالأساليب الإيرانية . ومن أمثلة تلك الأضرحة مدفن تغلق شاه الذي شيده محمد بن تغلق لأبيه في دهلي سنة ٧٢٥ هـ (١٣٢٥ م) .

وأدخل السلاجقة بناء المدارس لتعليم المذاهب السنية . والواقع أن المذهب الشافعي كان له أتباع كثيرون متفرقون في بعض بقاع إيران ؛ ولكن هذا المذهب السني لم يصبح له صفة رسمية إلا على يد السلاجقة ، ولا سيما الوزير نظام الملك الذي شيده المدارس الفخمة . وكانت المدرسة تختلف عن دار العلم أو الجامعة في أن الأولى كانت وقفا على تعليم المذاهب السنية وإعداد الموظفين للدولة . وقد فتح نظام الملك مدارس في نيسابور وطوس وبغداد وتبعه غيره من عظماء الدولة ففتحوا المدارس ورصدوا لها الأوقاف الفنية .

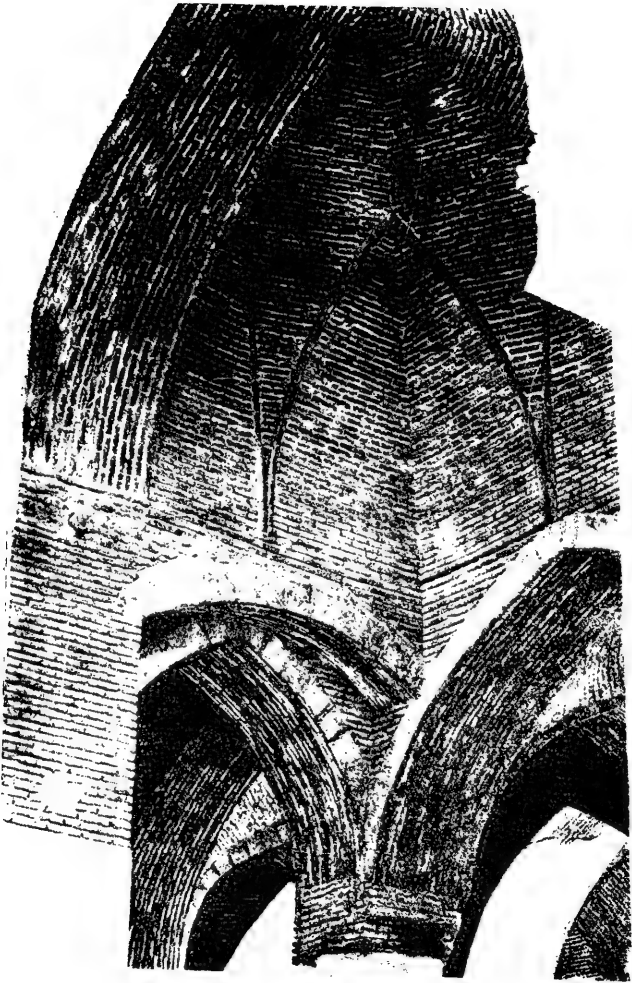
على أن ما شيده في إيران من تلك المدارس لم يبق منه شيء . وكان كله لتدريس المذهب الشافعي . بينما غلب مذهب ابن حنبل على المدارس التي شيدهت في العراق وغلب مذهب أبي حنيفة على المدارس التي أقامها بنو زكي في سوريا وبلاد الجزيرة . أما المذهب المالكي فقد ساد في بلاد المغرب . وقد حدث بعد ذلك أن الخليفة العباسي المستنصر بالله شيده المدرسة المستنصرية في بغداد بين عامي ٦٢٥ و ٦٣٠ هـ (١٢٢٧ — ١٢٣٢ م) وجعلها لتدريس المذاهب الأربعة . ولم يبق من هذه المدرسة إلا أطلال نستطيع أن نتبين منها المعالم الأولى . وكانت قوام تصميمها مستطيل في منتصف كل ضلع من أضلاعه إيوان عرضه نحو ستة أمتار . ويحف بكل إيوان من إيواني الضلعين الكبيرين قاعتان للدرس . أما قاعات الطلبة فكانت من طابقين وتقوم بين هذه الإيوانات وكان لها بوائك محمولة على أكتاف . وقد زار ابن بطوطة بغداد سنة ٧٢٧ هـ (١٣٢٧ م) ورأى المدرسة المستنصرية

(١) العصر البثاني في الهند Pathan هو عصر الأسرات الإسلامية التركية الأصل التي حكمت الهند قبل الفول الهند . وهو نسبة إلى البثانيين أو الألفان الذين استقروا في شمال غرب الهند وفي بنغالة وفي جنوب الهند والذين . وهذه الأسرات هي النوريون والماليك والحليجون وبنو تغلق وبنو سيد وبنو لودي .

وكتب في وصفها : « وهذه الجهة الشرقية من بغداد حافلة الأسواق عظيمة الترتيب . وأعظم أسواقها سوق يعرف بسوق الثلاثاء . وكل صناعة فيها على حدة . وفي وسط هذا السوق المدرسة النظامية العجيبة التي صارت الأمثال تضرب بحسبها . وفي آخره المدرسة المستنصرية . ونسبتها إلى أمير المؤمنين المستنصر بالله أبي جعفر بن أمير المؤمنين الظاهر بن أمير المؤمنين الناصر . وبها المذاهب الأربعة . لكل مذهب إيوان فيه السجد وموضع التدريس . وجلس المدرس في قبة خشب صغيرة على كرسي عليه البسط . ويقعد المدرس وعليه السكينة والوقار لباسا ثياب السواد معبأ وعلى يمينه ويساره معيدان يعيدان كل ما عليه وهكذا ترتيب كل مجلس من هذه المجالس الأربعة . وفي داخل هذه المدرسة الحمام للطلبة ودار للوضوء » .

ولا تزال بعض المدارس السلجوقية قائمة في آسيا الصغرى ومعظمها يجمع بين المدرسة وضيح منشئها . وبعضها قوامه إيوان يسبقه رواق . ويتألف البعض الآخر من قاعة ذات قبة وحوض للماء عوضا عن الصحن المكشوف ذي الفسقية .

ومن أبداع أمثلة المدارس السلجوقية في الأناضول مدرسة صير جالي في قونية وقد شيدت سنة ٦٤٠ هـ (١٢٤٢ م) كما يتبين من كتابة تاريخية على مدخلها ، ونصها « السلطانى . رسم بعاره هذه المدرسة المباركة في دولة السلطان الأعظم ظل الله في العالم غياث الدنيا والدين علاء الإسلام والمسلمين أبي الفتح كيخسرو بن كيقباد قسيم أمير المؤمنين الفقير إلى رحمة ربه بدر الدين بن مصلح أدام الله توفيقه ، وقفها على الفقهاء والمتفقهة من أصحاب أبي حنيفة النعمان رضى الله عنه في سنة أربعين وستمائة » . وقوام هذه المدرسة إيوان ذو محراب يحف به قاعتان لكل منهما قبة . وفي هذه المدرسة ، كما في معظم المدارس السلجوقية بآسيا الصغرى ، تقوم القبة على مثنى فوق القاعدة المربعة ، ويكون الانتقال من القاعدة المربعة إلى المثنى بواسطة مثلثات من البناء يقوم أحدها على قاعدته ويقوم الآخر على إحدى زواياه وهكذا بالتبادل . وتتماز هذه المدرسة بما فيها من زخارف من الفسيفساء الخزفية عليها اسم صانعيها في كتابة على جامة من الخنزف في عقد الإيوان ، ونص هذه الكتابة : « عمل محمد بن محمد بن عثمان البناء الطوسى » وهذا مما يرجح أن كسوة الجدران بالفسيفساء والبلاطات الخزفية قد نقله صناع من الإيرانيين إلى آسيا الصغرى وأنه عرف منذ القرن السابع الهجرى (١٣ م) ، قبل أن ينتشر انتشارا كبيرا في العاشر العثمانى منذ القرن العاشر الهجرى (١٦ م) . والواقع أن هناك أمثلة ترجع إلى القرنين الثامن والتاسع أيضا (١٤ و ١٥ م) .



(شكل ٥٩) قبو وعقود في المسجد الجامع بأصفهان

أما مدرسة قره طای فی قونية فترجع إلى سنة ٦٤٩ هـ (١٢٥١) كما تشهد بذلك كتابة تاريخية علی مدخلها الرئيسي ، جاء فيها «أمر بهذه العارة المباركة فی أيام دولة السلطان الأعظم

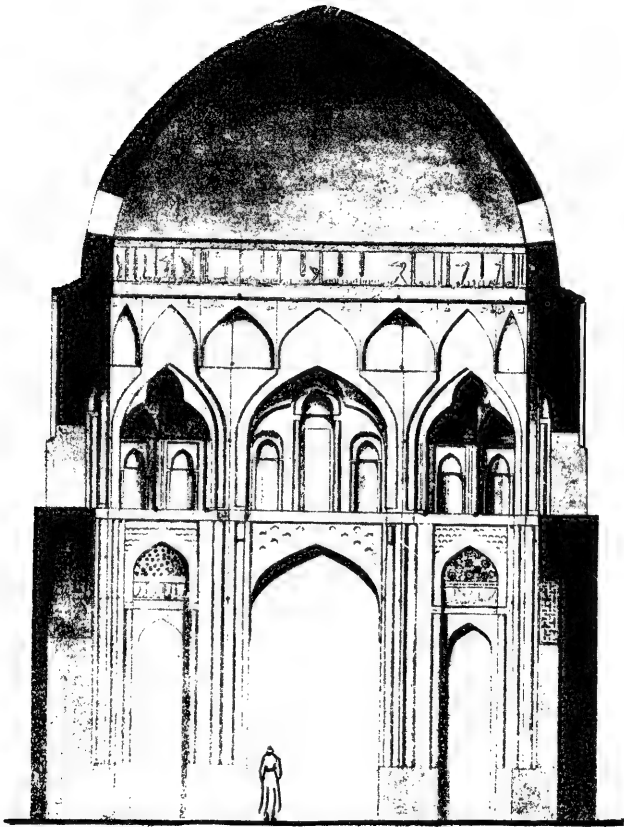
نزل الله في العالم علاء الدين أبو الفتح كيكاس بن كيوخسرو بن كيقباد بن السلطان الشهيد كيوخسرو بن قلع أرسلان بن مسعود بن قلع أرسلان قره طاي بن عبد الله في شهر سنة تسع وأربعين وستائة غفر الله لمن أمره» ولكن لم يبق من البناء الأصلي في هذه المدرسة إلا قاعة القبة وقاعة الدرس وقاعات الضريح الواقعة إلى يسارها . ويعد لفيا م القبة في هذا البناء بوساطة صفوف من الحوامل (السكوايل) المصنوعة من الآجر .

وأنشأ نور الدين محمود بن زنكي عدة مدارس في سوريا ، كالمدرسة النورية وغيرها من المدارس في دمشق وحماه وحلب وبعلبك ، ثم انتشر تصميم المدارس بعد ذلك . في مصر على يد صلاح الدين الأيوبي .

وكان لبناء المدارس أثر كبير في تصميم المساجد بعد ذلك فقد استطاعت إيران أن تجمع بين تصميم المدارس ذات الصحن المستطيل واستخدام القباب في المساجد . وانتقل هذا النظام الجديد في تشييد المساجد إلى كثير من الأقطار الإسلامية . وصار الصحن في المساجد الجديدة لا يختلف كثيرا عن فناء المدرسة .

وقد شهد العصر السلجوقي في إيران تقدما عظيما في بناء المآثر ذات القباب والأقبية كما نرى في الجزء الذي بنى من مسجد الجمعة في مدينة إصفهان (شكلى ٥٩ و ٦٠) في عصر السلطان السلجوقي الكبير أبو الفتح ملكشاه . والمعروف أن هذا الجامع قد دخلت عليه في العصور التالية تعديلات كثيرة ، ولكن القبتين والإيوان الواقع أمامهما من العصر السلجوقي . وفي قاعدة القبة القائمة فوق إيوان الصلاة شريط دائري بالخط الكوفي البسيط ذى الحروف الكبيرة البارزة بالآجر . ونص هذه الكتابة : «بسم الرحمن الله الرحيم أمر ببناء هذه القبة في أيام السلطان العظيم شاهنشاه الأعظم ملك المشرق والمغرب ركن الإسلام والمسلمين مزم الدنيا والدين أبي الفتح ملكشاه بن محمد بن داود عمن خليفة الله أمير المؤمنين أعز الله نصره العبد الفقير إلى رحمة الله الحسن بن علي بن إسحق على يد أبي الفتح أحمد بن محمد الخازن» وعلى قاعدة القبة المجاورة للدخل الشمالى الشرقى كتابة جاء فيها : «أمر ببناء هذه القبة أبو الفنائم الرزبان بن خسرو فيروز ختم الله له بالخير في شهر سنة إحدى وثمانين وأربع مائة» .

على أن البنائين في الجزيرة والعراق ، خلال العصر السلجوقي ، ظلوا يقبلون على المآثر ذات الإيوانات والأعمدة والأكتاف ، ولم يتأثروا إلا قليلا بالأساليب الممارية السلجوقية في إيران وآسيا الصغرى والشام . ومن المآثر التي ترجع إلى العصر السلجوقي الجامع النورى في الموصل . تمت عمارته الأولى نحو سنة ٥٤٣ هـ (١١٤٨ م) والثانية نحو سنة ٥٦٨ هـ (١١٧٢ م) .



(شكل ٦٠) قطاع من قاعة القبة الصفرى في المسجد الجامع بأصفهان
مؤرخة سنة ٤٨١ هـ (١٠٨٨ م)

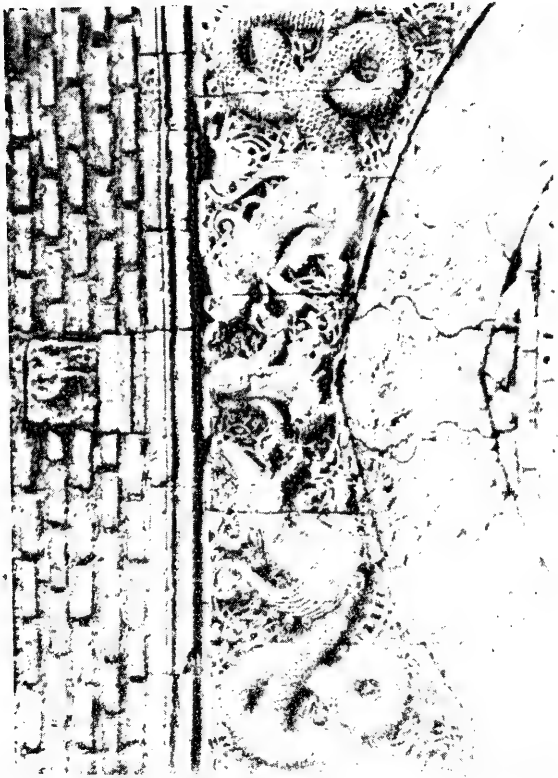
أمر بتشيدته نور الدين محمود الأتابكي . وكان قوام هذا الجامع صحنًا تحيط به إيوانات ، لا يزال أحدها قائمًا وهو إيوان القبلة وفيه محراب ثمين ومؤرخ من سنة ٥٤٣ هـ . ولا تزال منارة هذا الجامع قائمة إلى اليوم وتعرف في الوصل باسم « الحدياء » ويزيد ارتفاعها على خمسين مترًا .

وهي مشيدة بالآجر وتتألف من قاعدة مربعة وبدن اسطوانى يضيق تدريجياً فينقص قطره من نحو ثلاثة أمتار في البداية إلى أكثر قليلاً من مترين قبيل القمة التى تشبه الخوذة . وهذه المثانة غنية جداً بزخارفها الهندسية المؤلفة من اختلاف وضع الآجر . والحق أن بلاد الجزيرة عرفت أنواعاً طريفة من المآذن ومن بينها منارة في مدينة بئس (بين حلب والرقه) امتازت بارتفاعها وبشكلها الثمن الأضلاع .

واحتفظت المساجد السلجوقية في سوريا بالتصميم ذى الإيوانات والصحن وظلت القباب وقفا على الأضرحة ، إلى أن شيدت المدرسة الركنية بدمشق سنة ٦٢١ هـ (١٢٢٤ م) إذ أن فيها سمناً ذا قبة . وكذلك كان الحال في آسيا الصغرى ، حيث استخدمت في البداية أعمدة من الخشب ثم استعملت بعد ذلك الأعمدة والأكتاف المصنوعة من الحجر ، وامتازت معظم المعائر السلجوقية بالوجهات الجميلة ذات الأبواب الضخمة الفنية بالزخارف والمقرنصات التى تحف بها النوافذ وأشرطة الزخرفة الهندسية والكتابات التاريخية .

وكان طبيعياً أن يعنى السلاجقة ببناء الأسوار والقلاع وسائر الاستحكامات الحربية ؛ فإنهم كانوا دولة حربية بطبيعتهم ، وكان الكفاح بينهم وبين الروم والصليبيين أكبر حافز لهم على تحصين مدنى . ومن أجل أعمالهم في هذا الميدان بناء سور دمشق وقلاعها على يد نور الدين زنكى . وإلى هذا الأمير أيضاً يرجع الفضل في تشييد قلعة حلب . وقد جدت في القرن السابع الهجرى ولكنها احتفظت بكثير من معالمها الأولى . وشيد عدد كبير من الحصون والقلاع في سوريا على يد صلاح الدين وكان له الفضل في صد هجمات الصليبيين وإيقاع الهزيمة بهم .

وشيد علاء الدين سنة ٦١٩ هـ (١٢٢١ م) سوراً لمدينة قونية كان مدعماً بأبراج يزيد عددها على المائة . ولكن هذا السور هدم ولم يبق منه إلا الأطلال . ومن الأسوار الهامة التى شيدت في عصر السلاجقة سور مدينة آمد وقد ظل محل عناية الأمراء طوال القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة (١١ — ١٢ م) فأقبلوا على تدعيمه بالأبراج والبسندات وسائر الاستحكامات . وجدد السلاجقة سور بغداد الذى ظل قائماً حتى منتصف القرن الماضى ثم هدم ولم يبق منه إلا بابان ، منهما باب الطلسم الذى يرجع إلى سنة ٦١٨ هـ (١٢٢١ م) والذى نسفته الحكومة التركية حين أخلت بغداد سنة ١٩١٧ في الحرب العالمية الأولى . وكان قوام هذا الباب برج ضخيم في وسطه مدخل يعلوه نقش بارز يمثل رجلاً يقبض على تينين أو حيتين خرافيتين وكان القوم يحسبون هذا النقش (شكل ٦١) طلسماً له أثر سحرى قوى .



(شكل ٦١) نقش بارزكان في باب السلام بغداد



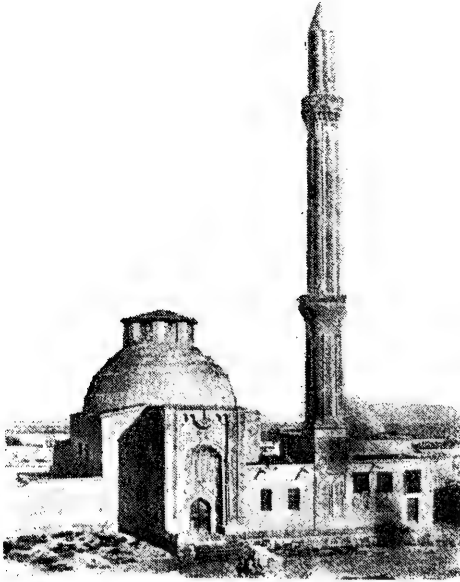
أما قصور السلاجقة فلم يبق منها شيء يستحق الذكر ، اللهم إلا أطلال قصر الأمير بدر الدين لؤلؤ في الموصل . وهو القصر المعروف باسم «قره سراي» ويقع على نهر دجلة شمال شرق المدينة . وتشمل هذه الأطلال بقية إيوان كبير لا تزال عجا جدرانه كتابات تاريخية فيها اسم لؤلؤ وألقابه وتحته نقوش آدمية بارزة في الجص .

(شكل ٦٢) منظر داخلي في خان السلطان (سلطان خاني)

على أن الهند لا تزال

فيها آثار بعض القصور الوثيقة الصلة بالطراز الساجوق ولكن عمارتها كانت متأثرة إلى حد كبير بالأساليب الفنية المحلية وما تتطلبه البيئة والجو في تلك البلاد . وأكبر الظن أن الغزنويين عرفوا ضرباً من أبراج النصر كان يظن دائماً أنها مآذن؛ ولكن هذا الأمر لا يزال يحتاج إلى البحث والدراسة المفصلة قبل أن يمكن الوصول فيه إلى نتائج يمكن الاطمئنان إليها . ولم يبق شيء من قصر هزارستون (ألف عمود) الذي شيده السلطان علاء الدين محمد الخلجي في دهلي في نهاية القرن السابع الهجري (١٣ م) ، ولكن يبدو من المصادر التاريخية أنه كان يشتمل على مدخل كبير فيه مقر الحرس بموسيقاه (نوبت خانه) ثم مدخل ثان يؤدي إلى قاعة كبرى لمن ينتظرون المقابلة الملكية ، ثم باب ثالث إلى «الديوان العام» وقوامه صحن كبير تطل عليه قاعة العرش .

ومن المآثر المدنية التي أقبل السلاجقة على تشييدها الخانات . فقد كان لهم منها عدد وافر في مختلف الطرق الرئيسية . وكان تصميمها يشبه تصميم المدارس إلى حد كبير . وقد انتشر هذا الضرب من المآثر في إيران منذ بداية العصر الساجوقي . ولكن الأمثلة التي نعرفها الآن موجودة في الأناضول . وقوام تصميمها مدخل يوصل إلى صحن مربع تحيط به الف .



(شكل ٦٣) مدرسة ابنه منارة في قونية (١٢٥٦هـ، ١٢٥٨م)

وأقدمها «سلطان خاني»

في الطريق إلى قونية. ويرجع

إلى سنة ٦٢٦هـ (١٢٢٩م)

كما يتبين من الكتابات

التاريخية المنقوشة على

مدخله . ونص إحداها :

«أمر بعبارة هذا الخان

المبارك . السلطان العظيم

شاهنشاه الأعظم مالك

رقاب الأمم سيد سلاطين

العرب والعجم سلطان بلاد

الله حافظ عباد الله . علاء

الدنيا والدين أو الفتح

كيقباد بن كيخسرو وبرهان

أمير المؤمنين شهر رجب

سنة ست وعشرين

وسمائه . . ويمتاز هذا

الخان بأن صحنه يحيط به إيوان ذو أروقة وقبو وأكتاف ، ولعله كان مخزناً للسلع والبضائع

(شكل ٦٢) . ولهذا الخان مدخل بارز وضخم وتحف ببابه حنيتان جانبيتان كما أن جدرانه

مدعمة بأكتاف وبأبراج في أركانه .

ومهما يكن من الأمر فإن العائر السلجوقية في الأناضول تمتاز بتفخيم الواجهات وتنوعها

حتى أن لكل بناء منها طابعاً خاصاً في الزخارف الفنية التي تزدحم بها الواجهة . والحق أن

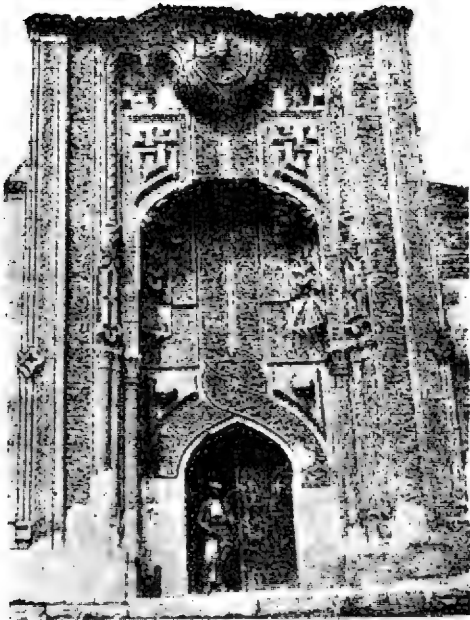
العناية سائر العناصر المعمارية ثانوية بالنسبة إلى العناية بالواجهات . ولا يبدو هذا التفخيم في

حجم الدخول كما نرى في إيران ؛ وإنما يتجلى في العناصر الزخرفية ، كالحنيتات المزينة بالقرنصات

والموضوعة في إطارات مستطيلة من الزخارف الهندسية المختلفة الأشكال . ويبدو ذلك في

وجهات سلطان خان وهدرسة صير چالى وجامع صاحب آتابقونية (جامع لارنده) . ويرجع

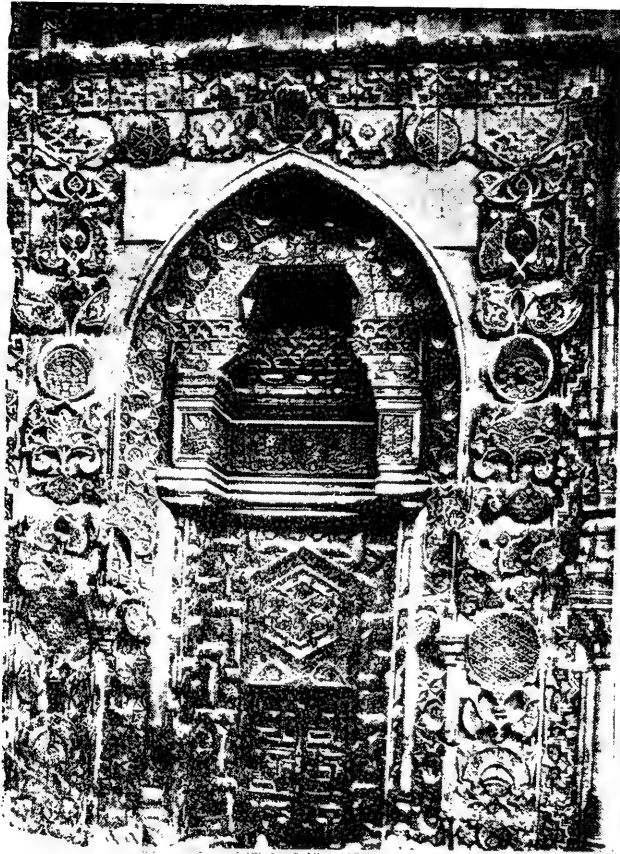
هذا المسجد الأخير إلى سنة ٦٥٦هـ (١٢٥٨م) . وفي بعض الأحيان كانت الواجهة تغطى



(شكل ٦٤) وجهة مدرسة ابنه منارة لى فى قونية

كلها بأشرطة من الكتابة والزخارف الهندسية القليلة البروز وإلى جانبها زخارف أخرى بارزة من مراوح تخیلية وخطوط معقودة : ويبدو ذلك جاليا فى وجهة مدرسة ابنه منارة لى (شكل ٦٣ و ٦٤) . وقد حدث أن كانت الوجهة تغطى بزخارف بارزة من الوريدات والمراوح التخیلية المختلفة الأشكال ، فى غير تماثل أو تقابل ، وعلى نحو يذكر بزخارف وجهات بعض الكنائس فى أرمينيا وبالزخارف الجصية التى نعرفها فى دير السريانى بواى النطرون فى مصر ، وهذه من الطراز العباسى وترجع إلى نهاية القرن الثالث أو بداية القرن الرابع الهجرى (٩ — ١٠ م) . وخير مثال لتلك الزخارف البارزة فى المآثر السلجوقية نراه فى وجهة جامع أحمد شاه فى ديوربكي (شكل ٦٥) ويرجع إلى سنة ٦٢٦ هـ (١٢٢٨ م) .

وكانت المآثر السلجوقية فى سوريا وبلاد الجزيرة أقل عناية بزخارف الوجهات ، ولكن



(شكل ٦٥) وجهة جامع أحمد شاه في ديوركي

جدار القبلة في مساجدها كان يُرى في معظم الأحيان بزخارف من الحجر تمتاز بجالها ودقة صناعتها . أما في المآثر الهندية في العصر البثاني فترى الوجها ت غنية بالزخارف كما يبدو في مسجد قطب الدين في دهلي ، حيث ترى المقود الدبية في الوجهة مزينة بعدة أشرطة من الزخارف البارزة . ومنارة هذا المسجد تمتاز أيضاً بمحلفات من أشرطة الكتابة الجميلة .

على أن الذى يلفت النظر بوجه خاص فى زخارف المآثر السلجوقية وفى الطراز السلجوقى بوجه عام هو الإقبال على رسوم الكائنات الحية . ولعلهم تأثروا فى هذا الميدان بالأساليب الفنية التى تسربت إليهم من بلاد التركستان . ولم تكن موضوعات الكائنات الحية وقفا على الرسوم فى المخطوطات ومختلف نواحي الفنون التطبيقية وإنما عرفت عمائر ذلك العصر تماثيل آدمية مجسمة من الجص تمثل جنودا أو حراسا أو أمراء وكانت تزين بها القصور ، ومعظم هذه التماثيل من إيران ، ولا سيما اى . ولكن هذه التماثيل البارزة كانت تصنع فى الحجر أحيانا كما رأينا فى باب الطلسم ببغداد (شكل ٦١) ، حيث نرى تمثالا يرمز إلى خليفة المسلمين مقيدا أعداءه ، وطبيعى أن رسم التينين والسحنة المقلوبة فى التمثال ، كل ذلك يشهد بأنه متأثر بالأساليب الفنية الصينية إلى حد كبير .

وقد مر بنا أن أطلال « قره سراى » قصر الأتابك لؤلؤ فى الموصل تضم رسوما آدمية بارزة . فإن القاعة الكبرى التى لا تزال بعض أجزائها قائمة مزينة بصفوف من تماثيل نصفية فى حنيات فى الجدران .

وكانت مثل هذه التماثيل أكثر ذيوغا فى الأناضول ، حيث نرى نقوشا بارزة تضم تماثيل حيوانات فى صراع عتيف . وقصر السلطان فى قونية يحتوى على تماثيل سباع غير متقنة . وكذلك سور تلك المدينة غنى بالرسوم الحيوانية البارزة .

العناصر الإيرانية المغولية

كان المغول أو التتر قبائل رحل من صحراء غوبي وأفصحوا في القبض على زمام السلطان في الصين ، ثم انطلقوا بقيادة جنكيز خان يفتحون الإقليم بعد الآخر حتى أقاموا لأنفسهم عاهلية أسبوية عظيمة ، وامتد سلطانهم إلى بعض الأقاليم الأوروبية حيناً من الدهر . وقد شنوا الفارة على بلاد ما وراء النهر وشرقي إيران سنة ٦١٨ هـ غزبوا كثيراً من المدن التي صهرت جيوشهم بها . واستطاع هولاكو حفيد جنكيز خان أن يفتح بغداد سنة ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ م) وأن يقتل المستعصم آخر خلفاء بني العباس فيقضي على الخلافة العباسية في العراق قضاءً مبرماً ، بعد أن كان السلاجقة قد جردوها من كل سلطان ديني .

وكان المغول غرباء عن المدينة الإيرانية حين قضوا على دولة ملوك خوارزم في النصف الأول من القرن السابع الهجري (١٣ م) ، ولم يكونوا قد أخذوا من الحضارة بنصيب وافر ، ولكنهم لم يلبثوا أن تأثروا بالثقافة الصينية في شرق أملاكهم والثقافة الإيرانية في غربها ، فعملوا بعد ذلك على رعاية الفنون والآداب .

وأسس هولاكو في إيران أسرة حكمتها حتى سنة ٧٣٥ هـ (١٣٣٦ م) وهي الأسرة الإيلخانية التي تهذب أفرادها وأتباعهم بالحضارة الإيرانية ثم اعتنقوا الإسلام ؛ ولكنهم لم يقطعوا أسباب العلاقة بينهم وبين أقربائهم من المغول في الشرق الأقصى ، ولذا امتاز عصرهم في إيران بتأثير الأساليب الفنية الصينية في فنونها .

على أن خلفاء هولاكو لم يفتنوا في بداية الأمر إلى ما في نحو النظام الإقطاعي في إيران من خطر على دولتهم فنب إليها الانحلال . وانقسمت إيران بعد سقوط هذه الأسرة إلى دويلات محلية كالدولة المظفرية في إقليمي فارس وكرمان ، ودولة الكرت في هراة ودولة الجلائريين في العراق ، وغيرها من الدويلات التي ظلت قائمة حتى قضى عليها تيمورلنك في نهاية القرن الثامن الهجري (١٤ م) حين استقر له الأمر في بلاد ما وراء النهر وبدأ سلسلة فتوحات أخضع فيها إيران وجزءاً من جنوبي روسيا والهند وهزم جيش بايزيد سلطان الأتراك العثمانيين عند أنقره سنة ٨٠٤ هـ (١٤٠٣ م) .

وبعد وفاة تيمورلنك سنة ٨٠٧ هـ (١٤٠٥) أفلح ابنه شاه رخ في الاستيلاء على عرش إيران وبلاد ما وراء النهر واتخذ مدينة هراة عاصمة له فازدهرت فيها الفنون والآداب على يده

وفي عهد خلفائه ، حتى قامت الأسرة الصفوية سنة ٩٠٧ هـ (١٥٠٢ م) وتطور الفن برعايتها تطورا أدى إلى قيام طراز فني جديد .

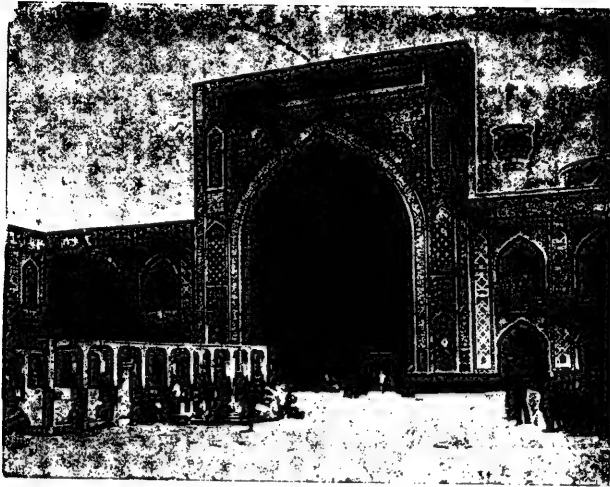
وقد دمر المغول في طريقهم كثيرا من المدن وهرب من طريقهم إلى مصر وغيرها من الأقطار الإسلامية كثير من الصناع والفنانين ولكن كل هذه الأحداث كانت عارضة ؛ فإن هولاكو وخلفاءه كانوا يشعلون رجال الفن بعنايتهم ، بل كانوا حين يخرجون المدن يعنون بأقاذ الفنانين وأرباب الصناعات . أما تيمور لنگ فكان الخراب يتبع جيوشه أينما حلت وكانت قسوته مضرب الأمثال . ولكنه ، إن كان خرب دهلي وشيراز وبغداد ودمشق ، فقد فعل ذلك لتجميل عاصمته سمرقند التي كان يعمل على أن تصبح عروس الشرق في المدينية والفنون ؛ بل إنه ذهب إلى حد اعتبار الاشتراك في بناء عمارته فرضا على مهرة البنائين في الأقاليم المختلفة من دولته .

ويمتاز الطراز الإيراني المغولي عامة بأنه مشبع بالأساليب الفنية الصينية التي غمرت إيران نفسها وما جاوزها من البلدان التي تأثرت بفنونها .

وقد ظل بناء الأضرحة الشيدة على شكل الأبراج شائعا في عصر المغول كما كان في عصر السلاجقة . ويظهر ذلك جليا في الضريح المشيد في مدينة مراغة والذي ينسب لإحدى بنات هولاكو ؛ وهو مكون من برج مزين بفسيفساء من الفخار الطلي وفوقه هرم ذو قاعدة مشمنة أما الأضرحة ذات القباب فزادت عظمة ونخامة بازدياد مساحتها وارتفاعها وبكثرة استخدام العقود فيها كما نرى في ضريح السلطان الحايقو خدابنده في مدينة سلطانية . حيث نلاحظ أن المهندس قد توصل إلى زيادة تأثير العلو والارتفاع بأكتاف بناها حول قاعدة القبة كأنها المآذن المشوقة .

أن أشهر الأضرحة التي تنسب إلى الطراز الإيراني التتري موجودة في قراة بسمرقند ذفن فيها كثيرون من أفراد الأسرة التيمورية . وأبدع هذه الأضرحة على الإطلاق هو ضريح تيمورلنگ نفسه « جور أمير » . شيد سنة ٨٠٨ هـ (١٤٠٥ م) ويتكون من قاعة صليبية للشكل في مشمن تقوم فوقه رتبة اسطوانية عليها قبة مضلعة . وهذه الرتبة الاسطوانية مزينة بشرائط من الكتابة الكوفية بقوالب الطوب المثلج بالينا ، كالطوب الذي يغطي أضلاع القبة نفسها . ولا ريب في أن مظهر هذا الضريح من الخارج ومن الداخل يبعث في النفس الرهبة والإعجاب ويحمله من أروع المآثر الإسلامية على الإطلاق (انظر شكل ٢٣) .

أما المساجد في الطراز الإيراني المغولي فقد زادت أناقة وازدانا وإن كان التصميم الذي



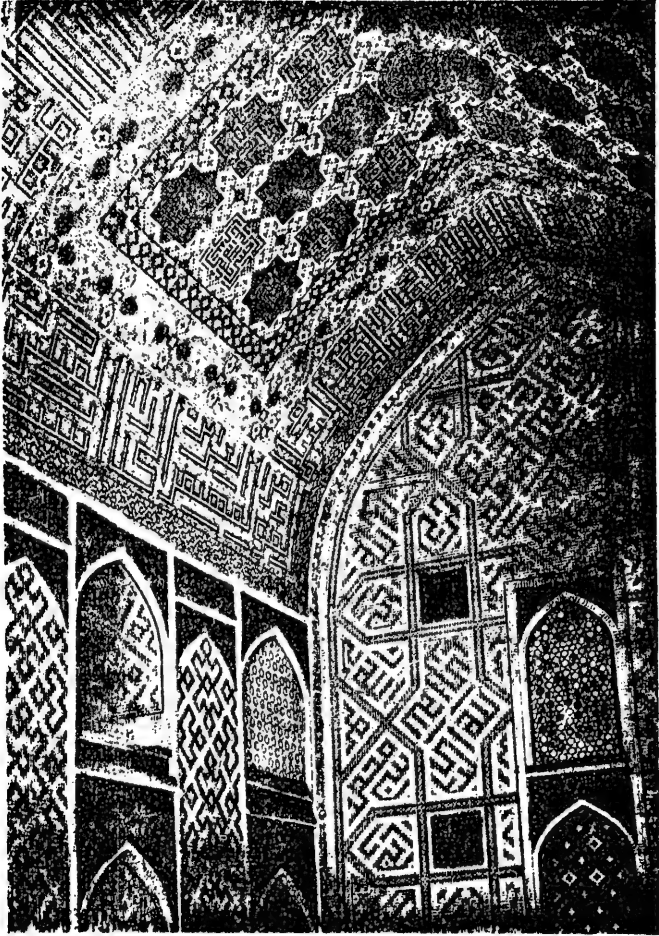
(شكل ٦٦) الإيوان الشمالى الشرقى فى مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد

مؤرخ من سنة ٨٢١ هـ (١٤١٨ م)

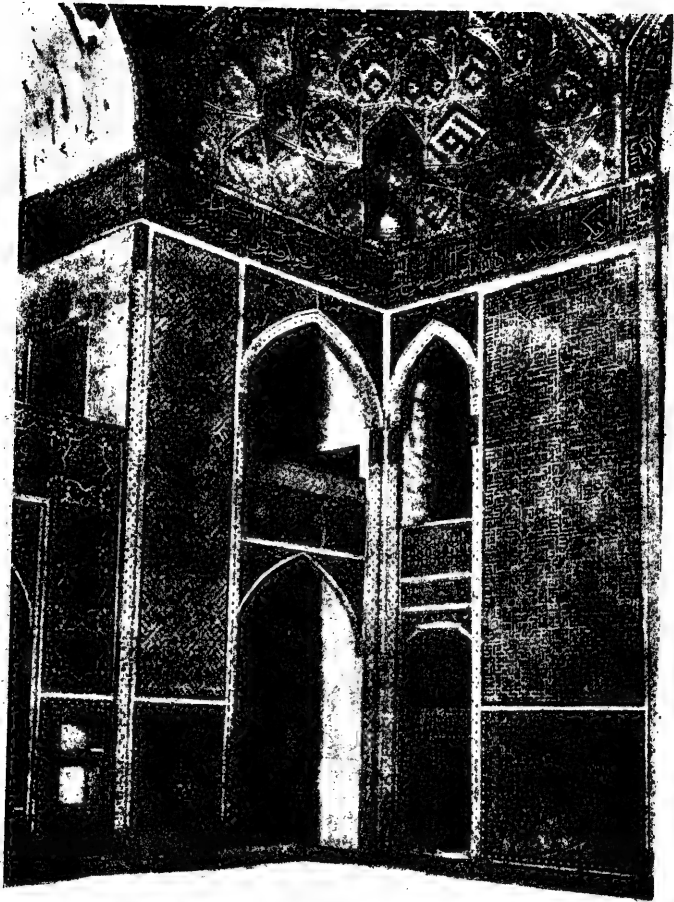
عرفناه فى العصر الساجقوى ، ولا سيما فى المسجد الجامع باصفهان ، هو الذى ظل متبعاً فى العصر الممولى . ومن أبدع المساجد فى هذا العصر مسجد قرامين وجامع جوهر شاد بمدينة مشهد (شكلى ٦٦ و ٦٧) والمسجد الجامع بمدينة يزد (شكلى ٦٨ و ٦٩) .

ويرجع جامع قرامين إلى سنة ٧٢٢ هـ (١٣٢٢ م) وهو يمثل مرحلة جديدة للوصول إلى التصميم الإيرانى البحث فى تصميم المساجد . وقوامه هنا محن حوله أربعة إيوانات متعامدة فى وسط البناء ، والإيوان الرئيسى ذو قبة ويقابله مدخل كبير تتبعه ردهة . ولكن تحف بالايوانات أروقة ذات أكتاف وأقنية بحيث يصبح البناء كله مستطيل الشكل . أما جامع جوهر شاد وجامع يزد فيمتازان بتناسب أجزاءهما المختلفة . ويرجع الأول إلى سنة ٨٢١ هـ (١٤١٨ م) ويرجع الثانى إلى القرن التاسع الهجرى أيضاً (١٥ م) .

وشاع فى عصر التيموريين بناء المساجد التى تعلوها قبة ضخمة ويؤدى إليها مدخل عال يلفت النظر بعظمته ونخامته . ومن ذلك مسجد كليات فى بخارى بما فيه من إيوان ضخم فى الجهة ومنارة أسطوانية تبعث للرعدة فى النفوس (شكل ٧٠) .



(شكل ٦٧) منظر داخل في الإيوان الجنوبي الشرقي من مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد
ولكن أبداع تلك المساجد هو الجامع الأزرق الذي شيد بمدينة تبريز في منتصف القرن
التاسع الهجري (١٥ م). وكان في وسطه قاعة كبرى عليها قبة وحولها قاعات أصغر حجما



(شكل ٦٨) منظر داخلي في المسجد الجامع بمدينة بزد . من القرن ٩ هـ (١٥ م)

وعلى كل منها قبة أقل ارتفاعاً . وفي أحد جوانب القاعة الكبرى ضريح ذوقبة أيضاً . وقد زين هذا المسجد بفسيفساء من الخزف غاية في الأبداع والجمال ، وفيها اللون الأزرق الناصع والأزرق



(شكل ٦٩) رواق في المسجد الجامع بمدينة يزد

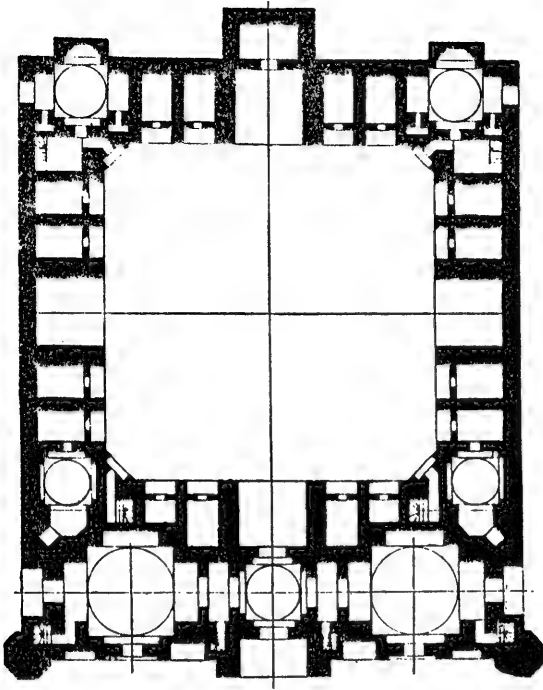
الأدكن والأسمر والأخضر الأدكن ، كما أن فيها بعض الفروع النباتية المذهبة . والحق أن تصميم هذا المسجد الأزرق أكمل تعميم في هذا النوع من المساجد ، حيث نرى القاعدة



(شكل ٧٠) منارة في مسجد كليان بخاري

الكبرى ذات القبة تحل محل الصحن ويحف بها حنيات كبيرة مقبية وقاعات ذات قباب صغيرة ، مما يذكّر بتصميم كثير من الكنائس البيزنطية ، ولكنه تصميم عرفه الإيرانيون القدماء في قصر مروستان .

وقد عظم شأن المدارس في العصر التيموري ؛ ولكن لم يطرأ على بنائها في هذا الطراز تشير كبير . ومن الأمثلة التي لا تزال باقية في حالة جيدة مدرسة خرجرد على مقربة من الحدود



(شكل ٧١) تخطيط مدرسة خرجرد

الأفغانية ، وقد شيدت سنة ٨٤٩ هـ (١٤٤٥ م) على يد مهندسين معماريين من شيراز . وتتكون من صحن مربع تحيط به أربعة إيوانات ذات طابقين وأقنية اسطوانية الشكل وعقود مدنية (شكل ٧١) . وما يلاحظ في كثير من تلك المدارس وجود منارة اسطوانية مرتفعة تحف بجاني المدخل المستطيل الشكل أو المربع . ويتوسط الجهة عقد مدبب كبير .

وقد شيد تيمورلنك مدرسة في سمرقند سنة ٨٠٣ هـ (١٣٩٩ م) ولكنها تهدمت ولم تبق منها إلا أطلال مبعثرة . وكانت تمتاز ببوابة ضخمة في وجهتها وبما كان فيها من قاعات ذات قباب للدرس وغرف للطلبة تؤلف تصميمًا مستطيل الشكل . وكذلك لم يبق من المدرسة التي شيدها أولوغ بك في تلك المدينة ، بين عامي ٨٥١ و ٨٥٣ هـ (١٤٤٧ و ١٤٤٩) ، إلا آثار ضئيلة . وكانت هذه المدرسة تمتاز بمنارات أربع في أركانها . وتدل الوجهة والإيوان

المتصل بها - وهما الباقيان من بناء هذه المدرسة - على ما كانت عليه عمارتها من العظمة والجلال .

ومما يؤسف له أننا نكاد لا نعرف شيئاً عن قصور المغول في بغداد أو سلطانية أو تبريز ، ولا عن قصور تيمور وخلفائه في سمرقند .

وكان لدور البريد (إيام) شأن عظيم في الطرق الإمبراطورية المغولية وكانت تختلف في عمارتها عن الخانات التي عرفناها قبل عصرهم . ومن هذه الدور خان أرتعة الذي شيد في بغداد سنة ٨٦٠ هـ (١٣٩٥ م) ولا تزال آثاره قائمة إلى الآن وقوامه بهو كبير مسقوف وحوله غرف في طابقين ، تطل على مجازير أمام كل منها .

أما زخرفة المآثر في الطراز الإيراني المغولي فكانت تطوراً طبيعياً لما عرفناه في العصر السلجوقي ، اللهم إلا زخرفة الوجوهات الحجرية على النحو الذي عرفناه عند السلاجقة في الأناضول ، فإنها ظلت وفقاً على هذا الإقليم الأخير وكان لها أثرها في الطراز العثماني الذي أقام فيه بعد عصر السلاجقة .

ولم يكن ثمة إقبال على استعمال الرخام في كسوة جدران المآثر في العصر المغولي . وإنما كان الإقبال كله على الجص فاستخدم في شتى الزخارف المعارية ولا سيما في المحاريب كما صنعت منه النقوش الآدمية البارزة لزخرفة جدران القصور كما كان الحال في عصر السلاجقة . ولكن التجديد الحقيقي في زخارف المآثر التي تنسب إلى الطراز الإيراني المغولي هو استخدام الخزف والقاشاني المختلف الأنواع والوصول إلى أطيب النتائج وأجلها في هذا الميدان . بل إن الزخرفة بالآجر غير المطلي بالدهان بلغت حد الاتقان في هذا العصر كما يتبين في المناطق الألفية المختلفة الرسوم حول منار كايان (شكل ٧٠) .

وكذلك تقدمت الزخرفة بقوالب الآجر المطلي وبالفسيساء المصنوعة منه فزادت إتقاناً عما عرفناه منها في نخجوان وقونية . والواقع أن الفنانين الإيرانيين في العصر المغولي أتيح لهم أن يصلوا في الزخرفة بقوالب الآجر وبفسيساء القرميد والخزف إلى غاية الإبداع (شكل ٧٢) ، ولا سيما في العصر التيموري الذي يرجع إليه المسجد الأزرق في تبريز . وقد غلبت هذه التسمية على المسجد المذكور للون القاشاني الذي يغطي جدرانه . ولا ريب في أن الفسيساء الخزفية في هذا المسجد تبدو كأنها رسمت بدقة توازي دقة الفنانين الذين كانوا يشتغلون بزخرفة صفحات الكتب وتذهيبها . ويبدو تقدم الزخرفة بالفسيساء الخزفية عند الفنانين المغول في زيادة الألوان التي استعملوها عما عرفناه في قونية ، فكانت الفسيساء التي أنتجوها تشمل



(شكل ٧٢) فسيفساء خزفية وطوب مطلي بالدهان في قبة المسجد الجامع
بمدينة كرمان . من سنة ١٧٥٠ هـ (١٣٤٩ م)

اللون الأزرق والأخضر والأصفر والأسمر والأحمر والأبيض .

وعنى الفنون في ذلك العصر باستخدام المقرنصات في تزيين المآثر عناية تذكرو بما آتجه إليه زملائهم في الطراز الأندلسي الغربي ، كما ترى في قصر الحمراء ، حيث أسرف الفنانون في استخدام المقرنصات إسرافا كاد يؤدي إلى شيء من الملل وقد البساطة الفنية ، بينما أفلح الإيرانيون في استعمال هذه الزخارف بدون مبالغة تفقد عمائهم الاتزان والاحتشام .

وكانت للفنانين الإيرانيين في عصر القول مهارة عظيمة في كسوة المآثر بنجوم من القاشاني علأون ما بينها من الفراغ بلوحات خزفية أخرى صليبية الشكل ، كما استخدمت الحاروب المصنوعة من القاشاني اللامع ذي البريق المعدني . والظاهر أن مركز صناعة هذا القاشاني كان قد انتقل في ذلك العصر من مدينة قاشان إلى قرامين . وفي العصر التيموري استخدمت لكسوة الجدران تزيينات خزفية ذات رسوم تحت الدهان .

العمائر في الطراز المغربي

كانت الزعامة الثقافية في بلاد المغرب للأندلس في عصر الدولة الأموية الغربية؛ ولكنها انتقلت إلى مراکش منذ ضم المرابطون بلاد الأندلس إلى سلطانتهم سنة ٤٨٣ هـ (١٠٩٠ م) فكان ذلك إيذانا بتغيير في ميدان الفنون الإسلامية في المغرب، إذ أفل نجم الطراز الأموي المغربي. وكان المرابطون من أهل التقشف والبساطة فلم يلق الفن على يدهم عناية كبيرة. ثم خلفهم الموحدون وهم الذين قام على يدهم الطراز المغربي الأندلسي في منتصف القرن السادس (١٢ م) وظل يزدهر حتى بلغ أوج عظيمته في قصر الحمراء بقرطبة في القرن الثامن الهجري (١٤ م) وتوقف تطوره منذ القرن التالي، ولكن مراکش ظلت وفيه لهذا الطراز إلى الوقت الحاضر وإن كان مظهره فيها لا يزيد على تقليد الأساليب الفنية القديمة والمحافظة على تراث الصناعات المسلمين في العصور الوسطى.

واللاحظ في الطراز المغربي أنه لم يتأثر بغيره من الطرز الإسلامية تأثيراً كبيراً وأن تطوره كان بطيئاً بالنسبة إلى تطور سائر الطرز الإسلامية؛ وكانت أهم المراكز الفنية في هذا الطراز إشبيلية وقرطبة ومراكش وفاس.

ولم يأت الطراز المغربي بمجديد في تصميم المساجد. فظل ما عرفناه في القيروان وقرطبة متبعاً في تصميم مساجد هذا الطراز وبقيت مميزات الصحن والايوانات والحجاز العريض والمرتفع الذي يؤدي إلى المحراب في إيوان القبلة. ولكن انصرف القوم عن استعمال الأعمدة وأقبلوا على اكتناف من الآجر مسننة الأركان أي غير دائرية وعمود على هيئة حدوة الفرس، مستديرة تماماً أو مدببة قليلاً. وكانت هذه العقود في معظم الأحيان منخفضة مما كان يكسب إيوانات المسجد طابعاً من الجلال والهيبة. أما المنارات فكانت تبنى في معظم الأحيان من الآجر على شكل برج مربع تعلوه شرفات كأشنان المنشار ثم برج أصغر منه حجماً.

وفي جوانب البرج أو المنارة صفوف من النوافذ ذات الحليات المعمارية الجميلة. وكانت المنارة تشيد عادة في وسط الجهة المقابلة لإيوان القبلة؛ ولكنها كانت تقوم بجوار جدار المحراب في جامع تنمل (شكل ٧٣). وبما يلاحظ أن بعض الجوامع في أنحاء العالم الإسلامي لها مثلثتان أو ثلاث أو أربع؛ ولكن مساجد المغرب ليس لها إلا مأذنة واحدة.

وخير مثال لهذه المنارات منارة الكتبية في مراكش. وكانت المحاريب تعلوها قبة فوق



(شكل ٧٣) في إيوان القبلة بجامع تندل بعد ترميمه

مقرنصات ، كما كانت توجهات المساجد تفخم في معظم الأحيان بمظلة من الخشب تبرز فوقها ويمكننا أن نقول بوجه عام إن المساجد في المغرب كانت تتألف من صحن داخلي واسع تحف به البوائك وفي وسطه فسقية . وقد زين بالنبات والشجيرات كما تكسى جدران الأروقة بالفسيفساء وفي بعض الأحيان بألواح القاشاني .

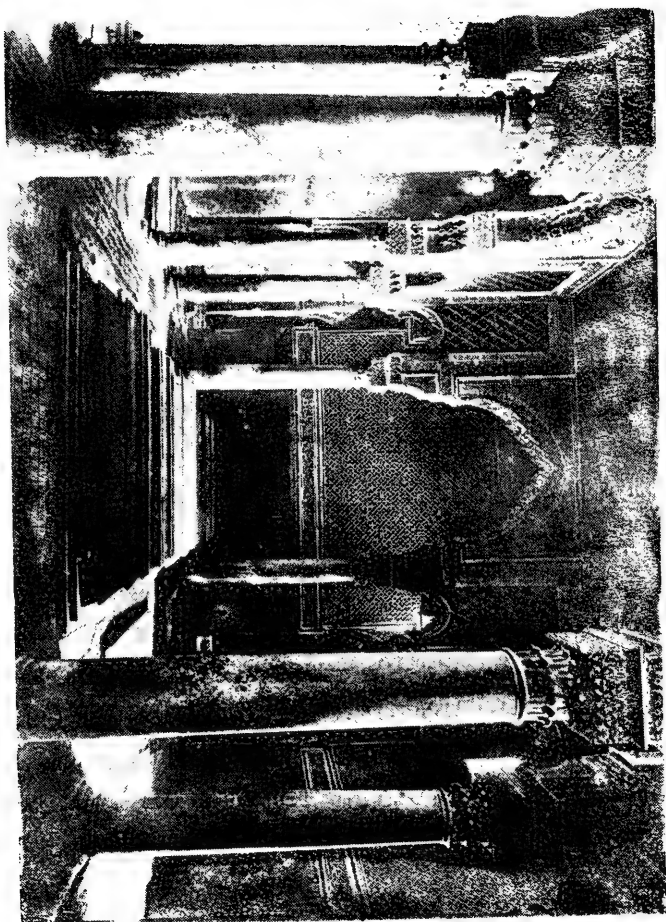
وأدخل سلطان الموحدين يعقوب المنصور بناء المدرسة في المغرب والأندلس في نهاية القرن السادس الهجري (١٢ م) . ولكن المدارس في تلك البلاد ظلت وقفا على التدريس ولم تؤثر عمارتها على تصميم المساجد أى تأثير . واشتهرت مدينة فاس بكثرة ما شيد فيها من المدارس على يد بنى مرين في القرن الثامن الهجري (١٤ م) . وكانت كل المدارس في المغرب وقفا على تدريس المذهب المالكي فلم تكن تمت حاجة للتفكير في تصميم يساعد على جمع الطلاب لغير هذا المذهب . وكان تصميم المدارس محققا للغرض المادى منها ، فكانت تشتمل غالبا على عدة غرف للطلاب وعلى قاعة كبيرة للدرس . وكان بناء المدرسة من طابقين وفى وسطه صحن مكشوف فيه فسقية أو حوض ماء . وكانت بعض المدارس متصلة بالمساجد المجاورة لها ، بينما كان البعض الآخر مستقلا وله محرابه ومنارته . والواقع أن أهم ما فى المدارس المغربية إنما هو ما فيها من زخارف غنية .

ومن ضروب المآثر المغربية المتصلة بالمدرسة الزاوية . وكانت تبنى لتعليم أتباع طريقة من الطرق الدينية إلى جانب ضريح ولى من أولياء الله ، فكانت تجمع بين المدرسة والضريح والحقبة .

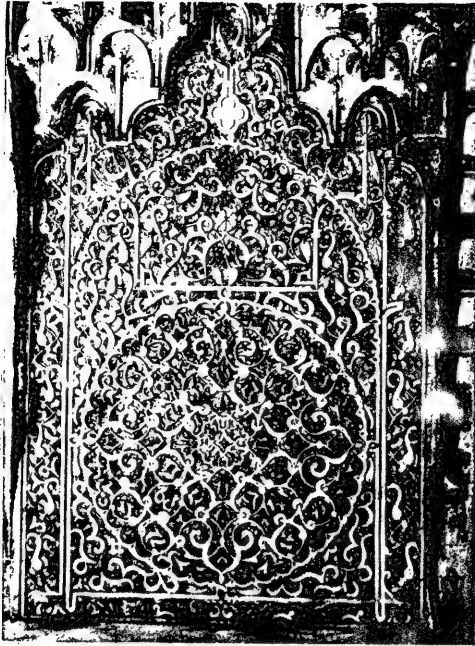
وانتشرت في بلاد المغرب قبور الأولياء ، ومعظم القائم منها حتى الآن لا يرجع إلى قرون مضت ؛ ولكن يظهر من أسلوب بنائه وقبته أنه منقول عن قباب أو أضرحة أقدم عهدا . وأكثر أنواع هذه القبور انتشارا يوجد في قرافات المدن وعلى مقربة من أبوابها . ويتألف من قبة نصف كرية على قاعدة مكعبة ، وقد تفصلهما رقبة تقوم عليها القبة . وقد تكون جدران القاعدة مفتوحة من الجوانب بواسطة عقود على هيئة حدوة الفرس .

ولم تكن قبور الأمراء مختلفة كل الاختلاف عن قبور الأولياء ؛ ولكنها كانت أكثر نفامة . وقد اخفت قبور ملوك غرناطة ، وكذلك قبور ملوك بنى مرين في فاس فلم يبق منها إلا أطلال مبثرة . ولكن قبور الإشراف السعديين في مراکش لا تزال قائمة . وهى ترجع إلى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م) وتتألف من صحن وعدة أضرحة وتمتاز بزخارفها الفنية (شكل ٧٤ ، ٧٥) .

أما المآثر المدنية فقد كان نصيبها من العناية ضئيلا في عصر المرابطين ؛ إذ كانوا كما ذكرنا أهل بساطة ونقش وحروب . وكان مقرهم في مراکش يسمى دار الأمة ؛ ولكن لم يكن له شأن كبير من الناحية المآرية . وكذلك انصرفت عناية الموحدين إلى المآثر الدينية



(شكل ٧٤) في ضريح الأشراف السمين في مراكش



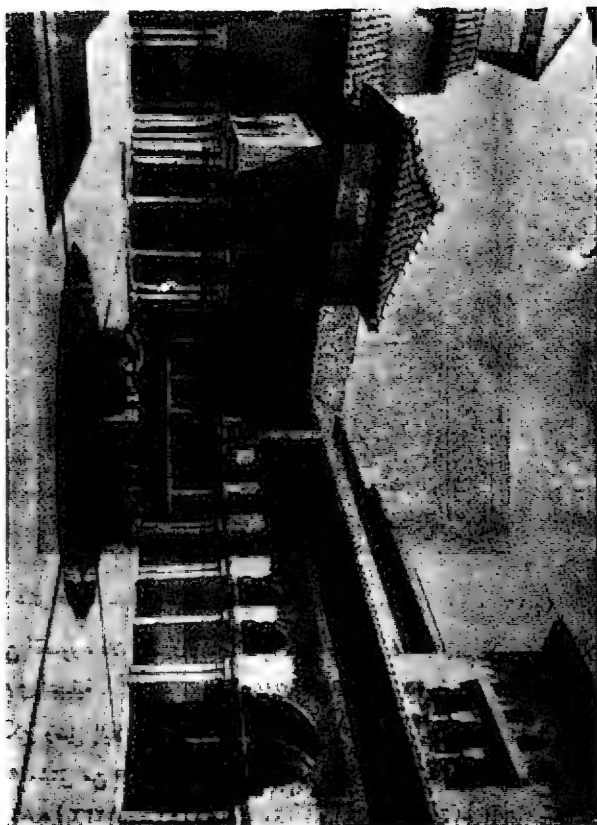
(شكل ٧٥) زخارف جصية في ضريح السعديين بمراكش من القرن ١٠ هـ (١٦ م)

أكثر من القصور ، فلا عجب إن كنا لا نعرف عن قصورهم شيئا ، اللهم إلا بعض الأطلال من مقرهم في اشبيلية .

ولكن وصل إلينا مثال فاخر من قصور ملوك الأندلس . هو قصر الحمراء . واسم « الحمراء » مشتق من « بنى الأحمر » وهم بنو نصر الذين كانوا يحكمون غرناطة بين عامي ٦٢٩ و ٨٩٧ هـ (١٢٣٢ - ١٢٩٢ م) ، وقيل أيضا إن أصله التربة الحمراء التي يمتاز بها التل الذي شيد عليه القصر . وقيل كذلك إن جزءا من القلاع المجاورة لقصر الحمراء كان يعرف منذ نهاية القرن الثالث الهجري (٩ م) باسم « المدينة الحمراء » .

ومهما يكن من الأمر فقد بدأ تشييد هذا القصر في القرن السابع الهجري (١٣ م) وترجع بعض أجزائه إلى القرن التاسع ، ولكن معظمها يرجع إلى القرن الثامن (١٤ م)

آرامگاه شیخ بهایی (۷۸) (نگار)



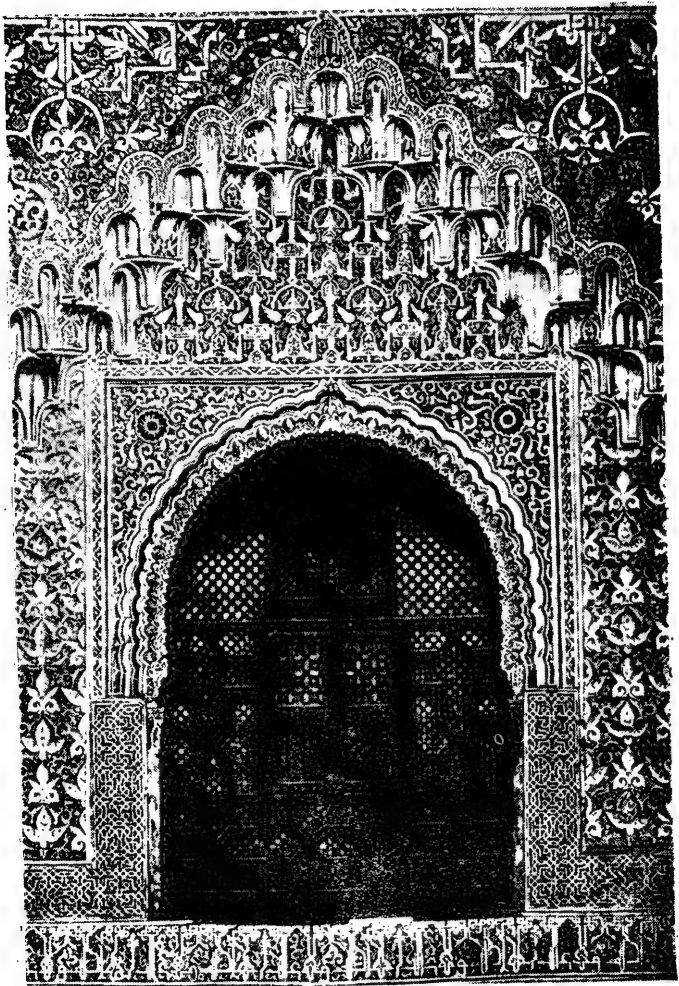
وينسب إلى يوسف الأول بين عامي ٧٣٣ و٧٥٥ هـ (١٣٣٣ و١٣٥٤) ومحمد الخامس بين عامي ٧٥٥ و٧٦٠ هـ (١٣٥٤ — ١٣٥٩ م) . وقوام هذا القصر ثلاثة أقسام : الأول هو « النشور » الذى يقعد فيه الملك مجلسه ويصرف أمور دولته ويسمع ظلاله رعاياه ، والثاني قسم الاستقبالات الرسمية ويشمل الديوان وقاعة العرش ، والثالث قسم الحريم ويضم المساكن الخاصة بالملوك ونسائهم .

ومن أبدع أجزاء هذا القصر حوش الریحان وتطل على فسقية هذا الحوش قاعة العدل وقاعة السفراء الداخلة فى برج قاراش (شكل ١٣) . ويتصل بهذا الجزء من القصر صحن السباع (شكل ٧٦) . وهو أوسع ما فى القصر شهرة . وقد بنى فى منتصف القرن الثامن الهجرى (١٤ م) . وفى وسطه فسقية رخامية من عدة أحواض ، أكبرها قائم على تماثيل سباع من الرخام عددها اثنا عشر . وليست هذه السباع متقنة الصناعة ، وإنما هى محورة عن الطبيعة ، شأن القنون الإسلامية فى تصوير الكائنات الحية أو تجسيمها .

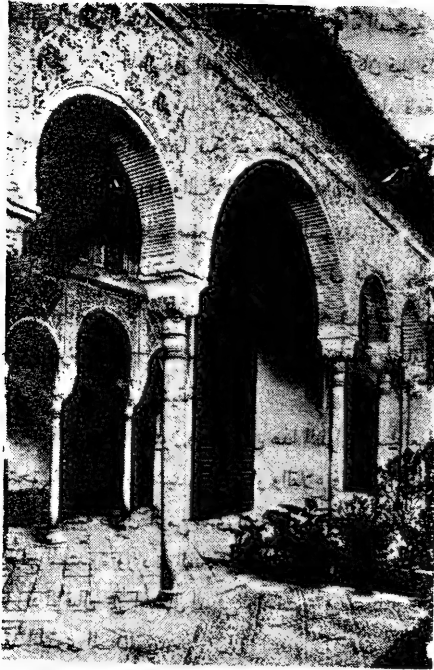
وأرض الصحن مقسومة أربع مناطق منطاة بالرمل وتفصلها لوحات من الرخام . وطوله نحو ٢٨ مترا ، وعرضه نحو ١٦ مترا . وتحيط به بوائك ذات عقود نامة الدائرة فيها نقوش بديعة ودقيقة ، والمساحة التى تعلوها مخرمة . وتقوم هذه البوائك على أعمدة ممشوقة وضعت اثنين اثنين أو ثلاثة ثلاثة أو أربعة أربعة . ولا يكاد الوصف يـكفى لبيان ما فى البوائك والأعمدة من ثروة زخرفية آية فى الدقة والإبداع ولا يساويها إلا ما نشاهده فى قاعة الاختين (شكل ٧٧) وقاعة بنى سراج . وهما القاعتان اللتان تطلان على هذا الصحن .

وهاتان القاعتان غنيتان جدا بزخارف المقرنصات والنقوش النباتية والكتابات العربية . ومن الأجزاء الطريفة فى قصر الحمراء المسجد الصغير والحمام . أما المسجد فعمارتة وزخارفه تشبه سائر أجزاء القصر . والحمام فيه غرفة أولى ذات مسطبتين رخاميتين تتوسطهما فسقية رخامية يحيط بها أربعة أعمدة من الرمر تحمل سقفا ، فى دوره العلوى شرفات . وهذه القاعة غنية جدا بالنقوش المذهبة والجصية . أما قاعة الحمام الداخلية فبسيطة الزخرفة نسيبا وفيها قبة من الجص بها فتحات للنور مثبت عليها قطع من الزجاج . وفى هذه القاعة حوضان يسير إليهما الماء فى أفنية تتصل بالجليل .

ومن أنعم أجزاء القصر قاعة السفراء فإن إبداع الطراز المغربى مثل فى نقوش جدرانها . وفى قبتها الخشبية ذات النقوش المذهبة وفى نوافذها الجميلة . والملاحظ بوجه عام أن قصر الحمراء ليس له تصميم مقصود وإنما تدل أجزاءه المختلفة على



(شكل ٧٧) نافذة بقاعة الأخوين في قصر الحمراء



(شكل ٧٨) ردة في قصر جنة العريف بقرطبة

أنها أضيفت من حين إلى آخر بدون أن تؤلف وحدة كاملة متناسبة التوزيع . وفضلا عن ذلك فإن الغالب على هذا القصر هو الإسراف في الزخرفة وليست العناية بمقانة البناء ، فلابحجب إذا تهدمت بعض الأجزاء وأصلحت أو بنى غيرها عوضا عنها .

وعلى مقربة من قصر الحمراء آثار قصر صغير آخر كان ملوك غرناطة يقضون فيه فصل الصيف وهو جنة العريف أو جنان العريف (جنراليف) .

وقد يكون المقصود بالعريف هنا المهندس . ويرجع هذا القصر إلى بداية القرن التاسع الهجري (١٤ م) . ولا تزال بعض أجزائه القديمة قائمة . وهو بستان كبير تتخلله غدران الماء تنحدر إليه من الجبل . وتدرج حدائقه في ثلاث مناطق كل واحدة أعلى من الأخرى ببضعة أمتار ، وقوام كل حديقة منها بحيرة كبيرة مستطيلة من الرخام حولها نافورات الماء . ويشرف على هذا البستان إيوان وقصر صغير للحريم لا يختلفان كثيرا في طراز البناء والزخرفة عما نعرفه في قصر الحمراء (شكل ٧٨) .

ومما يؤسف له أن قصور بني مرين في مراكش وقصور بني حفص في تونس لم يبق منها شيء . ومثلها سائر القصور السلطانية في حواضر بلاد المغرب والأندلس .

ومن المآثر المغربية التي ذاع صيتها في العصور الوسطى المارستان الذي شيده في مراكش أبو يوسف يعقوب المنصور في القرن السابع الهجري (١٣ م) . وقد اشتهر بعظم مساحته

وجال عمارته وزخارفه فضلاً عن حسن استعداداته الصحية .

وكان بناء الحمامات في الطراز المغربي — كما كان قبل ذلك في الطراز الأموي — متأثراً بأساليب بنائها عند الروما . فكانت قوام الحمام قاعة رئيسية لخلع اللباس تُقابل ال Apodyterium وفيها قبة تقوم على أعمدة . أما القاعتان الأخريان للماء ذى الحرارة المتوسطة Tepidarium والماء الحار Caldarium فكان سقف كل منهما على هيئة قبة نصف اسطوانى وفيهما فتحات صغيرة ينفذ منها الضوء .

أما الأسواق والقيسريات في الطراز المغربي فكان يضمها حى مستقل على مقربة من المسجد الجامع . ولا تزال بعض أجزائها قائمة في تونس وترجع إلى القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (١٣ — ١٤ م) وكان سقفها من أقبية طويلة نصف اسطوانية ومصنوعة من الآجر وتحملها أعمدة رشيقة .

أما الأسوار والحصون والقلاع في هذا الطراز فلنسا نعرف منها في عصر المرابطين شيئاً يستحق الذكر . بينما شيدت الأسوار والقلاع في عصر الموحدين وظلت الأساليب المستعملة في بنائها متبعة طوال الزمن الذى ازدهر فيه الطراز المغربي . فخلّست الأبراج المصلّعة محل الأبراج المستديرة وزادت العناية باراز الأبواب وزخرفها وقل بناء الجدران بحجارة النحت بينما زاد الإقبال على استعمال الدبش والدقشوم في تشييد الجدران . أما العقد الفضل فكان العقد الحدودى الكسور .

ومن الأسوار التى ترجع معظم أجزائها إلى عصر الموحدين أسوار مدينة تلمسان ومدينة فاس القديمة ومدينة مراکش . وكان لمدينة الرباط سور محصن ، نواته رباط — كما يتبين من اسم المدينة — ثم حلّت محله قلعة (قصبة) تسقط منحدراتها رأسياً نحو المحيط الأطلسي ولها بابان كبيران بدمها ردهتان تقوم فوق كل منهما قبة . ولا يزال هذان البابان قائمين إلى اليوم . ولا يزال في مدينة طليطلة جزء من سورها الإسلامى وفيه باب يرجح أنه يرجع إلى نهاية القرن الخامس الهجرى (١١ م) ولكن دخلت عليه في العصور التالية إصلاحات جوهرية . ويعرف هذا الباب باسم باب الشمس Puerta del Sol (شكل ٧٩) . وينسب إلى طراز المدجنين الذى سيأتى الكلام عليه .

ومن الأسوار التى ترجع إلى عصر بنى مرين في مراکش سور مدينة فاس الجديدة وسور مدينة شلا في ضواحي الرباط بمراكش . على أن أعظم تلك الأسوار شأنًا سور المحلة المنصورة التى شيدت على أبواب مدينة تلمسان بين عامي ٦٩٩ و ٧٠٢ هـ (١٢٩٨ — ١٣٠٢ م) .



(شكل ٧٩) باب الشمس Puerta del Sol في طليطلة

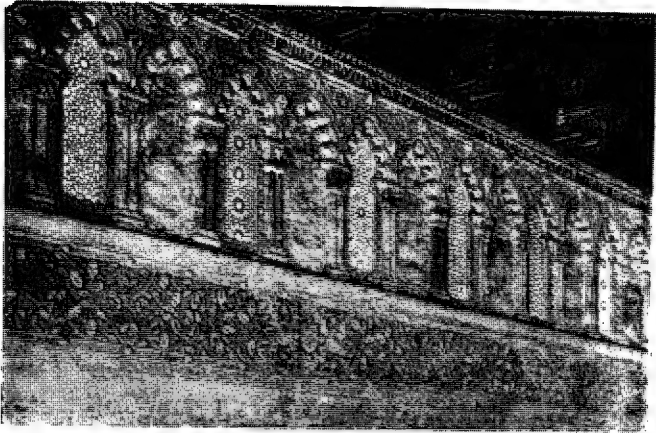
على أن أول ما يجب ملاحظته في الطراز المغربي هو الإسراف في زخرفة العمايز . ولم يظهر هذا الإسراف في عصر الموحدين ظهورا تاما ، وإنما كان واضحاً كل الوضوح في عمايز القرن الثامن الهجري (١٤ م) . وهي العمايز التي تعرف أحيانا باسم طراز الحمراء ، لأن المعروف أن الفنانين كانوا يستقدمون من غرناطة إلى سائر المدن الأندلسية والمغربية فنقلوا إليها الأساليب الفنية التي عرفوها في قصر الحمراء . والمنصر الفني الأول في هذا الطراز الذي ينسب إلى قصر الحمراء هو تغطية المساحات بالزخارف التي بلغت في الفن والدقة والتنوع حدا يستحق الإعجاب . وكانت كل العناصر المعمارية الأخرى ثانوية بالنسبة إلى تلك الزخارف الدقيقة ولا سيما ما كان منها محفورا في الجص أو مصنوعا منه . وكان للمقرنصات شأن عظيم في زخارف هذا الطراز ، كما امتازت أيضا بتكرار شارة ملوك غرناطة — وهي عبارة



(شكل ٨٠) منظر داخلي في كنيسة مارية البيضاء أو الكنيس اليهودي في طليطلة

« لا غالب إلا الله » — وبعض الزخارف الكتابية بالخط الكوفي ذي الحروف المتشابكة والمعقودة .

ومن الأساليب الفنية المتصلة بالطراز المغربي طراز المدجنين Mudéjar . والمدجنون هم المسلمون الذين عاشوا في المدن الإسبانية بعد أن استردها المسيحيون . وعمل الفنانون من أولئك المسلمين على الاحتفاظ بقسط وافر من أساليبهم الفنية الموروثة ولكنهم أدخلوا عليها بعض التعديل المناسب لذوق الحكام المسيحيين . ولما كان سقوط المدن الإسبانية في يد المسيحيين حدث في أوقات مختلفة فإن طراز المدجنين غير مقيّد بفترة معينة ولكنه يمثل مرحلة في تطور الفن الإسباني من الطراز المغربي إلى الطرز التي سادت منذ عصر النهضة . ومن أبداع الماهر التي تنسب إلى عصر المدجنين في طليطلة كنيسان اليهود لا يزالان



(شكل ٨١) زخارف الجدران في كنيس الانتقال بمدينة طليطلة

تأمن إلى اليوم . ويرجع أقدمهما إلى نهاية القرن السادس الهجري (١٢ م) ويعرف اليوم باسم كنيسة مارية البيضاء Santa Maria la Blanca لأنه أصبح كنيسة مسيحية في القرن التاسع الهجري (١٥ م) . وقوام هذا الكنيس قاعة كبيرة ذات أعمدة قواعدها مزينة بالقاشاني (الزليج) وتقوم عليها عقود حدوبة (شكل ٨٠) تجعلها كبيرة الشبه بالمساجد التي شيّدت في عصر الموحدين . أما الكنيس الآخر فيرجع إلى النصف الثاني من القرن الثامن الهجري (١٤ م) ويعرف باسم كنيس الانتقال Sinagoga del Transito وقوامه قاعة طويلة تمتاز بطلائها الجصى ذى الزخارف التى تجمع بين الرسوم والعناصر الممارية الإسلامية والقوطية فضلا عن الكتابات العبرية (شكل ٨١) .

وبعد أن سقطت قرطبة في يد المسيحيين أصبح المسجد الجامع كنيسة وأضيفت إليه بعض العناصر الممارية وشيّد له مدخل رئيسى جديد وتظاهر فى كل هذه الإضافات الجديدة الزخارف والأساليب الفنية التى نعرفها فى طراز قصر الحمراء ، والتى تبدو واضحة فى بناء من أجل المآثر التى تنسب إلى طراز المدجنين وهو القصر Alcazar المشهور فى لشبيلية (شكل ١٤) .

العائر فى الطراز الصفوى

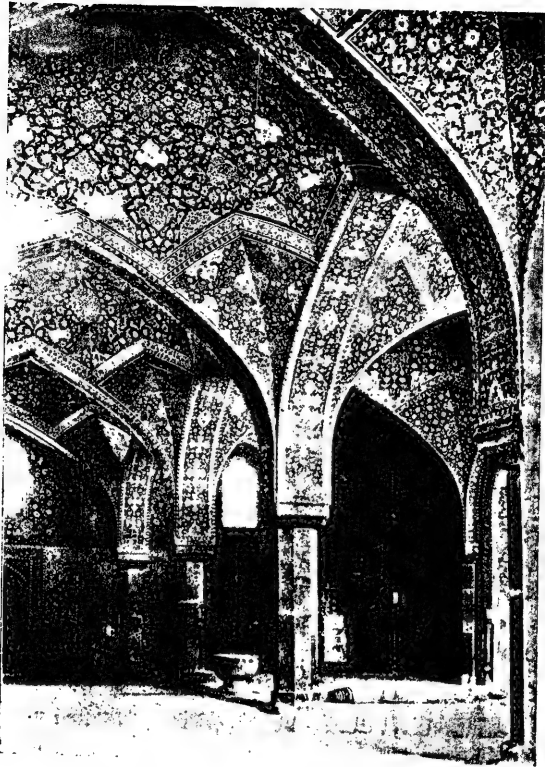
استطاع الشاه اسماعيل أن يقبض على زمام السلطة فى إيران وأن يؤسس فيها سنة ٩٠٧ هـ (١٥٠٢ م) الأسرة الصفوية ، نسبة إلى الشيخ صفى الدين أحد الأولياء فى مدينة أردبيل . وهى أولى الأسرات التى أصبح المذهب الشيعى فى عهدىها المذهب الرسمى للدولة الإيرانية . وكان طبيعيا ألا يتركها العثمانيون — وهم أبطال الجنس التركى والمذهب السنى — آمنة فى أملاكها المترامية الأطراف ؛ فقامت بين العثمانيين والإيرانيين حروب ، انتهت باستيلاء الترك على الجزء الغربى من أملاك الدولة الصفوية ؛ واضطر الإيرانيون إلى أن يقيموا داخل حدودهم الطبيعية ، وأن يعنوا بتقاليدهم الوطنية القديمة فبعضوا فى البلاد نهضة إيرانية حقة ، وصلت بها فى الميدان الثقافى إلى ذروة تقدمها ، ولا سيما فى عصر الشاه عباس الأكبر .

وقد زاد عدد المراكز الفنية فى إيران ، وكانت تبرز عاصمة الأسرة فى البداية ؛ فعمل فيها أعلام الخطاطين والمذهبين والمصورين والمجلدين . وأثر نشاطهم فى ميادين فنية أخرى ، فامتد نفوذهم إلى تصميم الفسيفساء الخزفية التى كانت تزين جدران المآثر وقبابها . ثم نقل الشاه عباس مقر الحكم إلى إصفهان فى نهاية القرن العاشر الهجرى (١٦ م) وعنى بتجميلها وإقامة الطرق المعبدية ، فأصبحت هذه المدينة من أزهر مدن الشرق .

على أن خلفاء الشاه عباس لم يلبثوا أن انصرفوا إلى الاستبداد والخلاعة ، فاستطاعت الدولة العثمانية أن تحتل إقليم العراق ، وكان من أملاك الصفويين إلى سنة ١٠٤٨ هـ (١٦٣٨ م) ، ثم استولى السلطان العثمانى مراد الرابع على بغداد وضم بلاد العراق إلى الدولة العثمانية ، بعد أن قامت فيه على يد الإيرانيين أضرحة نخمة لكبار رجال الشيعة .

وأخذت عوامل الضعف تدب فى الدولة الصفوية . ثم ثار عليها الأتقان فى عهد الشاه حسين وهزموه سنة ١١٣٥ هـ (١٧٢٢ م) وسقطت إصفهان فى يدهم . فكان هذا الحادث إيذانا بسقوط الصفويين ، وإن كان بعض إمرائهم ظلوا بعد ذلك يحكمون نحو عشر سنين فى إقليم مازندران جنوبى بحر قزوين .

وكانت العناية كبيرة ببناء الأضرحة فى العصر الصفوى ، فتعددت أشكالها . وانتشر فى غربى إيران نوع ، قوامه ردهة يليها بناء طويل تملوه قبة . بينما ذاع فى شرقها نوع آخر ، قوامه بناء مشمن الشكل .



(شكل ٨٢) منظر في مسجد الشاه باصفهان من القرن ١١ هـ (١٧ م)

ومن أبدع المعائر التي تنسب إلى الطراز الصفوي ضريح وجامع الشيخ صفي الدين بأردبيل وقد بنى في تشييده في نهاية القرن العاشر الهجري (١٦ م) وتم في منتصف القرن التالي . ويتألف هذا الضريح من مدخل ضخم تليه حديقة مستطيلة توصله إلى المبانى التي تحيط بفناء داخلي ، يقع إلى يساره الجامع القديم . وهو مشتمل الشكل فيه ستة عشر عمودا من الخشب وفيه حنيات للنوافذ ولا محراب له وإنما تقع القبلة في اتجاه مدخله . وإلى يمين الفناء ضريح الشيخ صفي الدين وبجواره بهو من الآجر ، في جانبه الأيسر عقد كبير مدبب تعلوه حلية من القرنصات ؛ وفي البهو عدد من النوافذ ، فوقها وتحتها زخارف من الفسيفساء الخزفية . وإلى



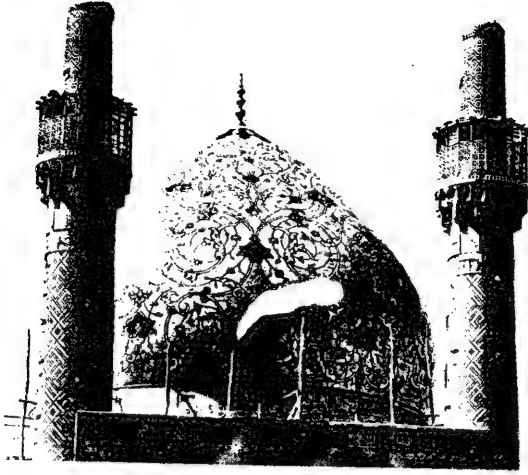
(شكل ٨٢) مسجد في مدينة قم بإيران

جانب الضريح بناء ذو قبة فوق عنق منخفض . وهو قصر الصينى أو الروسيلين (چينى خانة) ، الذى شيد فى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) لتحفظ فيه مجموعة الخزف التى يفخر بها الضريح . وكانت جدران هذا البناء منطاة بخزانات خشبية فيها رفوف وطاقت مختلفة الشكل والحجم توضع فيها الأواني الخزفية الثمينة .

ومن أنعم المساجد الصفوية مسجد الشاه فى إصفهان ؛ فهو يمتاز بامتداده وضخامته (شكل ١٧) وجمال تخطيطه وغنى زخارفه الداخلية (شكل ٨٢) ، على الرغم من أن إيواناته الثلاثة غير متصلة ، مما يفقد البناء شيئا من الارتباط والتماسك . ومنها أيضا مسجد كبير فى مدينة قم (شكل ٨٣) .

أما المدارس الإيرانية فى العصر الصفوى فأعظمها مدرسة مادرشاه فى إصفهان . وقد شيدت فى عصر الشاه سلطان حسين فى بداية القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م) . وقوامها سجن مستطيل حوله أربعة إيوانات فى طابقين ، ويضم كل إيوان عددا كبيرا من القاعات . وفى إيوان القبلة قاعة كبيرة عليها قبة (شكل ٨٤) .

وأقيمت لأئمة الشيعة أضرحة عظيمة فى العراق ولا سيما فى كربلاء والنجف وسامرا . وكلها من طراز المآثر الصفوية ولا تزال إلى اليوم مقصد الحجاج من الشيعة . ومن تلك الأضرحة مشهد الكاظمين فى بغداد . وقد أمه الشاه اسماعيل الصفوى فى بداية القرن العاشر الهجرى (١٦ م) .



(شكل ٨٤) قبة مدرسة مادرشاه باصفهان ، مؤرخة من سنة ١١٢٦ هـ (١٧١٤ م)

وكانت المآثر الدينية في العصر الصفوي تحلى بالفسيفساء الخزفية ذات الألوان الجميلة ورسوم الزهور والفروع النباتية البديعة مما أكسبها طابعا خاصا تجلى فيه ما لليرانيين من ذوق جميل وغرام بالفن ودراية بما للألوان الهادئة المؤلفة من سحر وجاذبية .

على أن الطراز الصفوي عنى على الخصوص بالقصور وبتخطيط المدن وتشييد الرفاق العامة . ويتجلى ذلك في إصفهان ، التي عمل الشاه عباس الأكبر وخلقاؤه على تجميلها بالمآثر الفخمة التي تحيط بميدانها المتوسط « ميدان شاه » ، فضلا عن الحدائق والأشجار المفروسة في الطرقات الطويلة المعبدة ، مما جعل تلك المدينة آية في الحسن والتسام ، كما يظهر من وصف الرحالة الفرنسي جان شاردان Jean Chardin (١٦٤٣ - ١٧١٣) الذي زارها في عصرها الذهبي ، وأعجب بقصورها الأنيفة المشيدة في الحدائق الفناء ذات الفسقيات الجميلة .

وكانت القصور الصفوية صغيرة وقوام معظمها قاعة كبيرة عظيمة الارتفاع تحف بها قاعات صغيرة للسكنى في طابقين . ومن أشهر تلك القصور قصر جهل ستون وقصر هشت بهشت وقصر آينه خانه ، وقد وصف الأوروبيون الذين زاروا إيران في ذلك العصر ما شاهدوه من قصور ، فأطنبوا في ذكر ما فيها من أدلة الترف والنعم وحسن الذوق وذكروا ستوفها الدقيقة

واللوحات المصورة على جدرانها والأثاث الفاخر في قاعاتها ، وأشاروا إلى القاعات التي كانت تهيأ في جدرانها طاقات لوضع الأواني الخزفية الجميلة ، على نحو قصر الصينى في ضريح الشيخ صفى الدين بأردبيل .

وكان أعلام المصورين فيما بين القرنين التاسع والحادى عشر بعد الهجزة (١٥ — ١٧ م) يستخدمون أحيانا في زخرفة جدران القصور وسقوفها بالصور والرسوم . فضلا عن ذلك فقد استعملت المرايا والمنسوجات النفيسة في تزيين الجدران . وصنعت النوافذ الصغيرة من الخشب أو المعدن ، وزينت بالرسوم الهندسية وملئت بالخزف أو الجص والزجاج . أما الخزاف فقد أقبل الفنانون على زخرفتها بالصور والرسوم على « اللآكیه » .

وكانت جدران القصور في القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م) تزين بلوحات زيتية كبيرة تنطى الإطارات أو البانوهات التي تناسبها على الجدران . وكانت الأساليب الفنية في نقش هذه اللوحات تشهد بتأثرها بالأساليب الفنية الفريية والهندية وكانت تكثر في موضوعاتها رسوم الزهور والفاكهة والفسقيات والمناظر الطبيعية . وقد ظن بعض مؤرخى الفنون أنها كانت بريشة فنانين غربيين من ذوى المواهب العادية نزحوا إلى إيران ليظهروا فيها بدلا من العيش في بلادهم وتحمل منافسة ليسوا أهلا لها ؛ ولكن هذا القول مردود إلى حد كبير بوجود إمضاءات مصورين إيرانيين على بعض هذه اللوحات . ومن ذلك عشر لوحات في مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا بالقاهرة . وهي بالزيت ومساحة كل منها ١٨٥ × ٢٦٠ سنتيمترا أو أكثر بقليل وبعضها مؤرخ سنة ١١٤٠ هـ (١٧٢٨ م) وعليه إمضاء المصور زين المابدين .

وقد وصل الصنّاع الفنانون في إيران فيما بين القرنين العاشر والثانى عشر بعد الهجزة (١٦ — ١٨ م) إلى الإبداع في استخدام الخزاف الجصية في القصور والبيوت وإلى توليها في دقة وتنوع فأصبحت تشبه رسوم الصور والصفحات المذهبة في المخطوطات التي تنسب إلى ذلك القصر .

وعنى الصفويون بتشييد الأسواق والمخانات في المدن الكبرى والطرق التجارية الرئيسية . ومن الأسواق الإيرانية الشهيرة أسواق إصفهان وشيراز وقاشان .

المعالم في الطراز الهندى المغولى

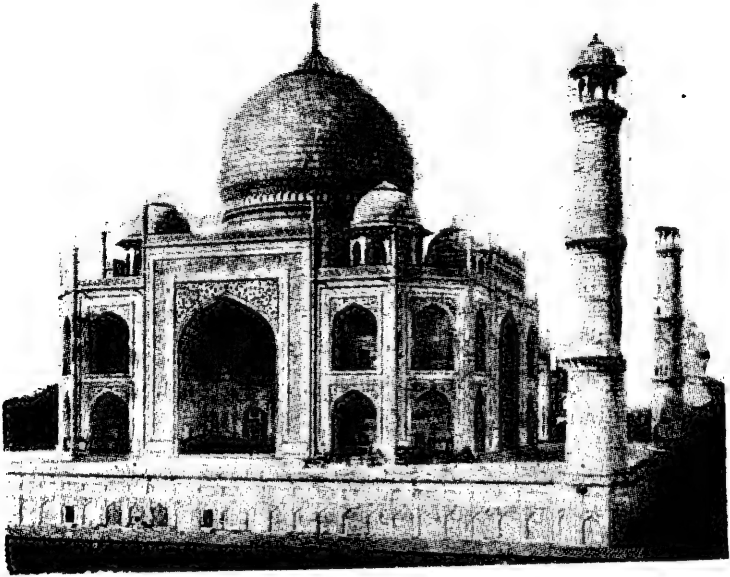
بعد أن فتح المسلمون جزءا كبيرا من الهند تقلص نفوذهم فيها ولم يبق لهم إلا الجزء الغربى ، إلى أن أتيج للإمبراطور بابر حفيد تيمورلنك أن يمد سلطانه وأن يفتح دهلى وأجرا سنة ٩٣٣ هـ (١٥٢٦) فأسست على يديه إمبراطورية المغول الهندية التى حكمت الهند بين عامى ٩٣٣ و ١٢٧٥ هـ (١٥٢٦ - ١٨٥٧) .

وقد نشأ فى ظل هذه الأسرة الطراز الهندى الإسلامى . وقوامه الأساليب الفنية الهندية القديمة وما دخل عليها من أنساب فنية فى العصر الإسلامى . وقد تأثرت الهند الإسلامية بالطراز الإيرانية تأثرا كبيرا حتى رأى كثير من مؤرخى الفن أن الأساليب الفنية الإسلامية فى الهند منذ عصر الهنود المغول جزء من الطراز الصفوى الإيرانى . ولكن الواقع أن المعالم التى قامت فى الهند فيما بين القرنين العاشر والثانى عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٨ م) احتفظت بظواهر معمارية خاصة وتطورت تطورا مستقلا عن المعالم الإيرانية .

وقد امتاز عصر الأباطرة أكبر وجهها بنحير وشاه جهان بازدهار فن المارة وسائر الفنون . وكانت العاصمة « أجرا » ثم « فتح بور سكرى » ثم لاهور ثم دهلى .

وامتازت المارة الهندية الإسلامية بالأضرحة الضخمة . وأشهرها تاج محل الذى شيده الإمبراطور شاه جهان فى أجرا لزوجه ممتاز محل (شكلى ٨٥ و ٨٦) بين عامى ١٠٣٩ و ١٠٥٨ هـ (١٦٣٠ - ١٦٤٨ م) ، ويقع فى حديقة كبيرة على نهر جمنا وعليه كسوة من الرمرس يتباين لونها مع لون المعالم المجاورة له وهى من الحجر الرملى الأحمر . وتبدو التأثيرات الإيرانية فى واجهة هذا الضريح . أما بشكل القبة وإمالة الأركان وهيئة الأبراج الأربعة والتفاصيل الممارية والزخرفية داخل الضريح فعليها كلها الطابع الهندى الواضح . ومن العجيب أن فى هذا الضريح دقة فى النسب الممارية وجمالا فى العناصر وغفامة فى المظهر ، مما جعل بعض مؤرخى الفن من الأوربيين يظنون أن الذى أشرف على تصميمه وبنائه مهندس أوربى . كأن التوفيق إلى مثل هذا النجاح الممارى وقف على الأوربيين !

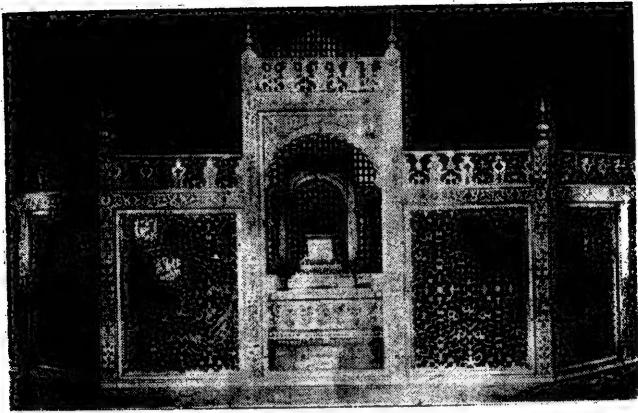
ومن الأضرحة الهندية المشهورة ضريح محمود عادل شاه فى بيجابور ويرجع إلى نحو سنة ١٠٧٠ هـ (١٦٦٠) ، ويمتاز بأن أراحه الأربعة متصلة تماما بجدران البناء وفى كل منها سبع طبقات من النوافذ تخفف قليلا من ضخامة القبة التى يبلغ قطرها نحو ثمانية وثلاثين مترا .



(شكل ٨٥) تاج محل بمدينة أجرا

أما المساجد الهندية في هذا الطراز فقد امتازت بامتداد مساحتها وبانفصال أجزائها بعضها عن بعض حتى يكاد ذلك يفقدها شيئاً من الوحدة والتماسك . ومن أشهر تلك المساجد الجامع الكبير في بيجابور ويرجع إلى منتصف القرن العاشر الهجري (١٦ م) . وقوامه قاعة كبرى عليها قبة كبيرة وحولها قباب صغيرة فوق أركان القاعة . وتتماز معظم المساجد الهندية بمدخلها الكبير الذي تبدو كأنها أبنية قاعة بذاتها . وكان بعضها يشيد على ربوة منبسطة كما نرى في مسجد الجمعة بدلهي وهو مسجد عظيم الامتداد جميل النسب (شكل ١٨) وله مدخل كبير ذو ثلاث طبقات ورددة يحف بها منارتان رشيقتان وخلفها حرم المسجد ، تعلوه قبة بصلية كبيرة يحف بها قبتان أصغر قليلاً منها ، وبلاط هذا الحرم من الرخام الأبيض والأسود .

وأسس الإمبراطور أكبر عاصمة جديدة هي فتح بور سكري . وكان يحيط بها من ثلاث جهات سور كبير طوله خمسة كيلومترات ، وتطل من الجهة الرابعة على بحيرة صناعية . وشيدت

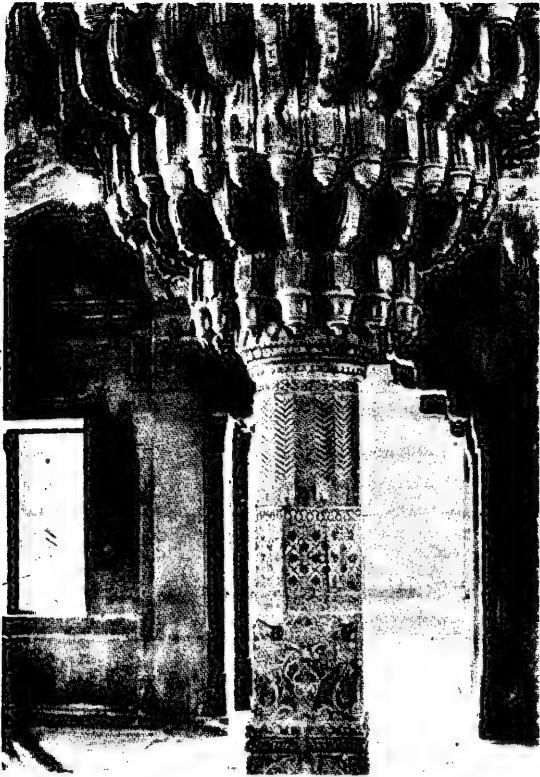


(شكل ٨٦) قبر ممتاز محل في داخل تاج محل بمدينة أجرة

فيها قصور نفحة ودور للحكومة ومساجد وأسواق . وكان مسجد الجاهل من الرخام النقي الفاصح البياض . ولكن حدث أن انتقلت الحكومة بعد ذلك إلى لاهور ودب الخراب إلى فتح بور سكري ، فظلت من المآثر الأثرية غير المستعملة إلى وقتنا هذا . ويبدو من مباني هذه المدينة أنه لم يراعى في تخطيطها وحدة عامة وإنما شُيِّد كل بناء منها مستقلاً عن غيره . ومن هذه المباني « الديوان العام » وقوامه خمس طبقات مدرجة تضيق كلما ارتفعنا . ومنها « الديوان الخاص » للاستقبالات السكنية الخاصة وهو بناء مربع من طابقين له أربعة أبواب وأعمدة تعلوها مقرنصات تحمل السقف (شكل ٨٧) . وتبدو من الخارج في أركان البناء أربع قباب صغيرة . وقد كانت هذه الظاهرة المعمارية الأخيرة من مميزات القصور الهندية بوجه عام .

ومن آثار الإمبراطور أكبر قلعة أجرة المشيدة بالحجر الرملي الأحمر ولعل أعظم أجزائها الباب الكبير المعروف باسم باب دهلي . ويبدو في بناء هذه القلعة الجمع بين الأساليب الفنية الإيرانية والأساليب الهندية المحلية .

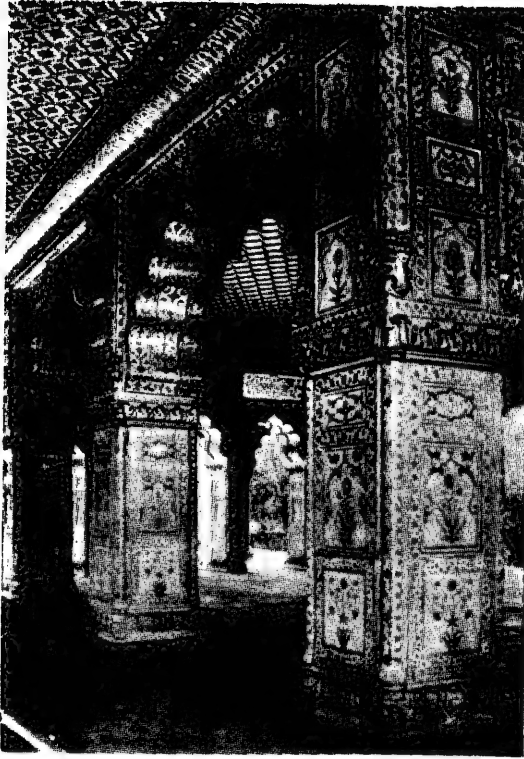
وترجع إلى عصر الإمبراطور شاه جهان (١٠٣٧ - ١٠٦٩ هـ ، ١٦٢٨ - ١٦٥٨) أعظم المآثر وأحسنها ذوقاً . وحسبنا أن الرحالة الألماني البرت مندزلو Albert Mandelslo الذي زار الهند سنة ١٦٣٨ أعجب بمدينة أجرة أشد إعجاب - ولم تكن دهلي الجديدة قد



(شكل ٨٧) في الديوان الحاش بمدينة فتح بورسكري

شيدت بمد — وأشار إلى نظافة طرقها واتساعها وإلى أن بعضها كان مغطى بالأقنية بالرغم من طوله . وكتب أن كل نوع من التجارة كان له شارع أو حي خاص ، وأن المدينة كانت تضم ثمانين خاناً للتجار الأغراب كان معظمها ذا ثلاث طبقات وكان يتبع كلا منها عدد من المخازن والاصطبلات . وأحصى هذا الرحالة سبعين مسجدا كبيرا ونحو ثمانمائة حمام في المدينة كما شاهد فيها وفي ضواحيها عددا كبيرا من قصور الأعيان والراجات ، وأعظمها القصور الأمبراطورية المحصنة بمخندق فوقه قنطرة متحركة .

ثم شيد الأمبراطور شاه جهان مدينة دهلي الجديدة أو « شاه جهان آباد » وكانت هذه



(شكل ٨٨) بهو في القصر الامبراطوري بمدينة دلهي

الضاحية الجميلة تبدو كأنها قلعة بسبب سورها الخارجى المرتفع ذى البرجين الكبيرين والباين العظيمين المطلين على نهر جهن . وأقام الأمباطور قصره الفخم فى هذه الضاحية وحوله سائر البيوت والقصور فى المدينة على هيئة هلال . ومن أبدع أجزاء هذا القصر « الديوان الخاص » وله سقف منبسط على أكتاف مربعة وعقود مفضضة (شكل ٨٨) .

وكان الإقبال عظيما ، فى عصر الإمبراطور أكبر ، على استعمال الحجر الرملى الأحمر فى تشييد المآثر الكبيرة . ثم فضل الفنانون بعد ذلك الألوان المهادنة نسبياً فغطيت الأحجار

بطبقة من الجص المزخرف بالرسوم المنقوشة بالألوان . وذاع في القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) أسلوب جديد قوامه كسوة الجدران بالمرمر كما انتشرت النوافذ والأسوجة الدقيقة المصنوعة من المرمر المفرغ على نحو ما نرى فى « تاج محل » (شكل ٨٦) . وعرفت أساليب أخرى مثل تغطية الجدران بطبقة من المرمر المطعم بأحجار نفيسة أخرى كما نرى فى قاعة الاستقبال بقصر دهلى ، ومثل رسم الموضوعات الزخرفية المختلفة بواسطة قطع من الزجاج المتعدد الألوان على أرض من الجص . ولكن الملاحظ بوجه عام أن الفنانين الهنود لم يقبلوا على كسوة الجدران بلوحات القاشانى .

العناصر في الطراز العثماني

في بداية القرن الثامن الهجري (١٤ م) أغار المغول على دولة السلاجقة في آسيا الصغرى وأفلحوا في القضاء عليها ، وأفاد من ذلك عثمان بن أرطغرل جد الأتراك العثمانيين ؛ فاستقل بالمقاطعة التي كان السلاجقة قد أقطعوا أباه إياها . وهكذا قامت الدولة العثمانية . وعملت بعد ذلك على مد سلطانها في آسيا الصغرى ثم في البلقان ، فسقطت غاليبولى ثم أدرنة وتقدم العثمانيون في أراضي البلغار والصرب ووصلوا إلى نهر الطونة بعد التغلب على كل الجيوش المتحالفة التي أرادت الوقوف في سبيلهم . ثم توجوا انتصاراتهم بفتح القسطنطينية سنة ٨٥٧ هـ (١٤٥٣ م) وقضوا بذلك على الدولة البيزنطية وتم لهم إخضاع البوسنة والصرب والمورة وألبانيا والقرم فأصبحت شبه جزيرة البلقان جزءا من إمبراطوريتهم العظيمة .

ثم اتجه العثمانيون في فتوحاتهم إلى الشرق والجنوب فبسطوا سلطانهم على بلاد الجزيرة والشام ومصر وما لبثوا أن اتخذوا لقب الخلافة الإسلامية وخضعت لهم جزيرة العرب وامتد نفوذهم إلى شمالي أفريقية . وزادت هيبة الدولة العثمانية وازدهرت الفنون فيها .

ولكن دب الضعف إلى هذه الإمبراطورية من نهاية القرن الثاني عشر الهجري (١٨ م) . وعمل الروس على الإفادة من ذلك بحماية الشعوب المسيحية الأرثوذكسية التي كانت تخضع للأتراك في البلقان والسعى للاستيلاء على القسطنطينية والسيطرة على المضائق للوصول إلى البحر المتوسط . وشهد القرن الماضي تفكك الإمبراطورية العثمانية وزوال سلطانها عن معظم أملاكها الأوربية .

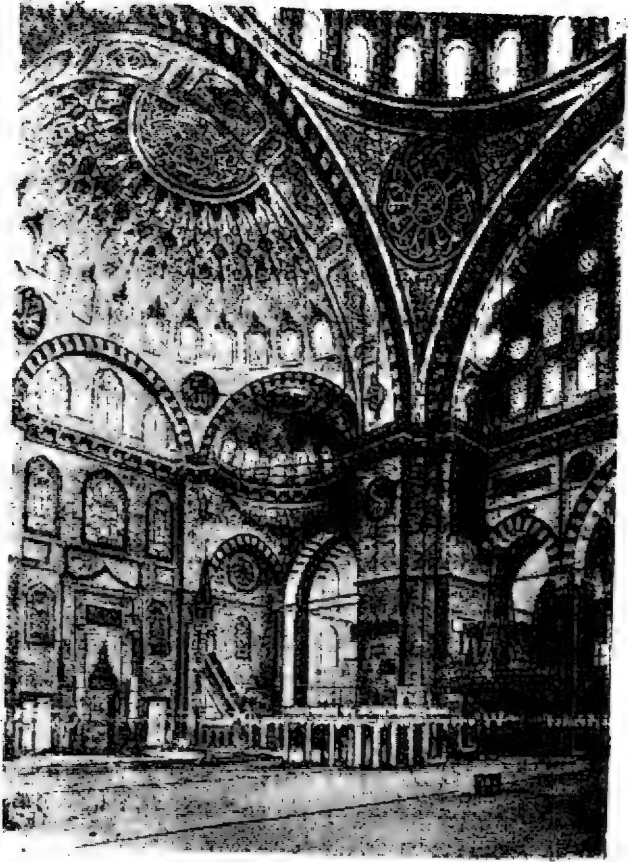
وقد انتشر الطراز التركي في الأقاليم الإسلامية التي فتحها العثمانيون . والظاهر أن الأتراك ساروا على سنة معروفة في البلاد التي فتحوها فكانوا ينقلون إلى استانبول بعض أعلام الصناع والفنانين منها ، وينقلون إليها من بلادهم صناعات وفنانين ليحلوا محلهم . وقد حدث ذلك في مصر ، إذ بعث السلطان سليم إلى استانبول نخبة من « أرباب الصنائع من كل فن » ولكن ابن إياس (ج ٣ ص ١٢٢) أضاف إلى حديث نقلهم العبارة الآتية : « وقيل إن السلطان سليم شاه لما أخذ من مصر هؤلاء الجماعة أحضر غيرهم من اسطنبول يقيمون بمصر عوضا عن الذين خرجوا منها . وقيل إن هذه عادة عندهم إذا فتحوا جهة أخذوا من أهلها جماعة يعضون إلى بلادهم ويحضرون من بلادهم جماعة يقيمون في تلك المدينة عوضا عن الجماعة الذين يأخذونهم » .

وطبيعى أن المآثر الدينية العثمانية كانت في بداية أمرها حلقة انتقال من الطراز السلجوقى إلى الطراز العثمانى الذى ازدهر في استانبول وانتشر منها إلى سائر أقطار الإمبراطورية العثمانية . ويبدو ذلك جلياً في المساجد التى شيدت في بروسة في القرن الثامن الهجرى (١٤ م) ، وعلى رأسها أولو جامع الذى يرجع إلى نهاية هذا القرن . وقوام تلك المساجد أروقة فيها أكتاف وعليها قباب صغيرة ويدخل النور إلى المسجد من نوافذ في عنق كل قبة . أما المساجد الصغيرة فكانت تتألف من قاعة كبيرة عليها قبة وتسبق القاعة ردهة مسقوفة .

ولكن عمارة الجوامع الكبرى تأثرت بعد ذلك ببناء أياصوفيا بعد أن أصبحت مسجداً . ويبدو ذلك واضحاً في المحمدية أو مسجد محمد الفاتح الذى شيّد بين عامى ٨٦٧ ، ٨٧٣ هـ (١٦٦٣ — ١٦٦٩ م) وكان تخطيطه ينسب إلى المهندس اليونانى كريستو دولوس ، ولكن هذه النسبة أصبحت موضع شك بعد الدراسات الحديثة في هذا الشأن ، ولا سيما أن هذا المسجد — مع تأثره بعارة أياصوفيا — وثيق الصلة بكل الأساليب الماراية التى عرفها الترك منذ العصر السلجوقى ، ويستبعد أن يكون مثل ذلك المهندس اليونانى مشبهاً بتلك الأساليب إلى الحد الذى يبدو في تخطيط هذا المسجد . وعلى كل حال فقد نقل مهندس « المحمدية » عن عمارة أياصوفيا نظام القبة وأنصاف القبة والتصميم المتعامد كما أنه صدر المسجد بصحن كبير ذى فسقية ويدور فيه رواق ذو عقود وقباب .

ومن المساجد التركية التى تأثرت بعارة أياصوفيا تأثراً كبيراً مسجد السلطان بايزيد الثانى الذى بناه المهندس خير الدين بين عامى ٩٠٦ و ٩١٢ هـ (١٥٠١ — ١٥٠٧ م) . ولهذا رواقان جانبيين — مثل أياصوفيا — وعلى كل منهما أربع قباب صغيرة . وله منارتان عمشوقتان أحدهما شكلهما من المآذن السلجوقية .

ولكن العصر الذهبى للعمارة العثمانية كان على يد المهندس سنان في القرن العاشر الهجرى (١٦) . وقد ولد سنان في نهاية القرن التاسع الهجرى (١٥ م) بالأناضول . وذاع صيته في حملة تركية على إقليم ولاخيا ، إذ وكل إليه عمل قنطرة كبيرة على نهر الطونة وكان الترفيق حليفه في هذا المشروع . ولكنه منذ ذلك الحين كرّس حياته الطويلة للعمارة وأشرف على تشييد شتى الأبنية في استانبول في غيرها من المدن التركية وسائر الأقطار العثمانية . ومات بعد أن نيف على الثمانين ودفن في الضريح الذى كان قد أعدّه لنفسه بجوار جامع السلمانية الذى يعد أروع منشآته . ولا شك في أنه طبع عصره بطابع نبوغه وأساليبه في العمارة . وتتجلى مراحل نشاطه في ثلاث عمارت تمثل نشأته الفنية ثم شبابه ثم اكتمال نبوغه . وهى

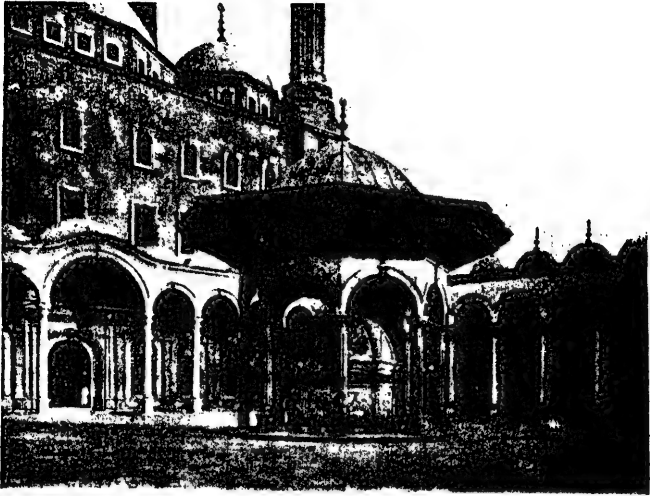


(شكل ٨٩) داخل مسجد السلمانية في استانبول

مسجد شهزاده ثم مسجد السلطان سليمان (السلمانية) باستانبول وأخيراً مسجد السلطان سليم (السليمية) في أدرنة . فتراه في مسجد شهزاده يتأثر بتخطيط مسجد «المحمدية» ولكنه ينجح في أن يكسب القبة وداخل المسجد طابعاً من الرشاقة وجمال النسب . أما في السلمانية فإنه يتأثر بتخطيط أياصوفيا والبايزيدية . وتضم السلمانية محملاً خارجياً تم المسجد نفسه (شكل ٨٩) ثم حديقة فيها تربة ، وبجملتها كلها سور واحد تقوم حوله الباني

التابعة لها كالمدرسة والحمامات ومطعم الفقراء والمكتبة . ويمتاز المسجد نفسه بالاكتفاء بقبة رئيسية كبرى يحف بها نصفاً قبة أصغر حجماً ويخرج من كل منهما نصف قبة أخرى صغيرة . أما في مسجد « السليمية » في أدنه فإن سنان أظهر أقصى عبقريته في إقامة القبة الضخمة على ثمانية أكتاف كبيرة وفي الإكثار من النوافذ والفتحات لتخفف من ضغط البناء وتقل مظهره .

وقد كان لسنان تأثير كبير في تطور العمارة المنيانية ، فقد نسج على منواله المهندسون وظهرت شخصيته في الأجيال التالية . ومن المساجد التي تشهد بهذا الأثر البالغ جامع السلطان أحمد الأول بإستانبول . وهو مثال طيب للمساجد المنيانية بل إنه من أجل مساجد الآستانة وأنغهما . وتدل الكتابة التاريخية المنقوشة على أحد أبوابه على أنه شيد بين عامي ١٠١٨ و ١٠٢٥ هـ (١٦٠٩ - ١٦١٦ م) . أما مهندسوه فهو محمد أغا أشهر المماريين الترك ، بعد سنان باشا وداود أغا . ويقع هذا المسجد جنوبي أياصوفيا وشرق ميدان السبق البيزنطي القديم . وله سور مرتفع يحيط به من ثلاث جهات ؛ وفي السور خمسة أبواب ، ثلاثة منها تؤدي إلى صحن المسجد واثنان إلى قاعة الصلاة . أما الصحن ففناء كبير يسبق المسجد ، وتحيط به أربعة أروقة ذات عقود محمولة على أعمدة من الجرانيت ، ولها تيجان رخامية ذات مقرنصات وفوقها نحو ثلاثين قبة صغيرة . وفي وسط الصحن ميضأة سداسية الشكل وتقوم على ستة أعمدة . وأكبر الأبواب التي تؤدي إلى الصحن هو الذي يتوسط الجنب الغربي ويظهر فيه التأثير بالأساليب الفنية الإيرانية ، والبابان الآخران فأصغر منه ولكنهما من الطراز نفسه . وداخل المسجد مستطيل ، طول ضلعيه ٦٤ متراً و ٧٢ متراً . وتتوسطه قبة كبيرة محمولة على أربعة عقود مديبة ، تتكى على أربعة أكتاف ضخمة تشبه الأعمدة في شكلها الأسطواني ذي التجاويف ويحف بالقبة أربعة أنصاف قباب ، في كل جهة نصف قبة . فضلاً عن أن كل ركن من أركان المسجد مغطى بقبة صغيرة . وتدور في ثلاث جوانب من المسجد ثلاثة أروقة مرتفعة تقوم على أعمدة . وفي القباب والجدران عدد وافر من النوافذ يجلب إلى حرم المسجد ضوءاً وافراً يزيد به أنبهاً ونخامة . والجدران مغطاة بالقاشاني الأزرق والأخضر إلى النوافذ العليا . أما المحراب والنبر فبن المرمر وزخارفها فاخرة جداً . ويحف بالمحراب شعدانان كبيران . وللمسجد ست مآذن عالية وممشوقة (شكل ٢١) . ويقال إن السلطان أحمد كان يريد أن يبن مسجده هذا مسجد أياصوفيا ، فكان له ما أراد وشيدت لمسجده قبة أعظم من قبة أياصوفيا . كما يقال إن رجال الدين اعترضوا على اتخاذه



(شكل ٩٠) في صحن مسجد محمد علي بالقاهرة

ست مآذن لمسجده . وهو عدد لا يسمح به إلا للكمبة الشريفة ، فاضطر إلى أن يأمر ببناء مثذنة سابعة للكمبة .

وكثيرا ما كان يلحق بالمساجد الكبيرة التي يشيدها السلاطين «تربة» لأفراد أسرهم . وكانت هذه التربة قاعة ذات قبة ولكن لم يكن لها في معظم الأحيان شأن معماري كبير . كما كان يلحق بتلك المساجد أيضا مكتبة أو مدرسة أو حمام أو مطعم للفقراء أو مستشفى أو خان ، وقد مرّ بنا أن حول « السلجانية » في استانبول عددا كبيرا من هذه الملحقات .

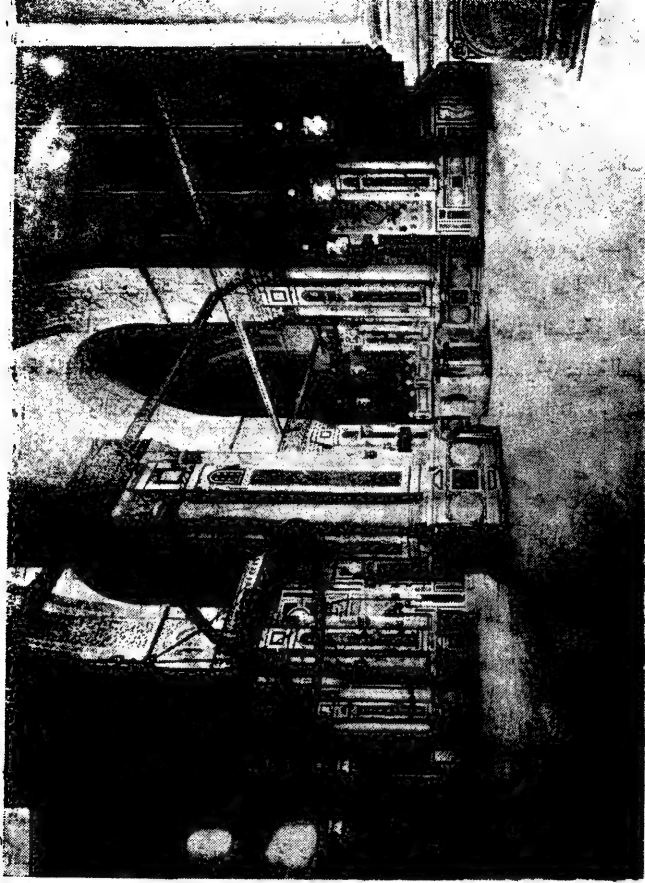
ومن أمثلة المساجد التركية الطراز الجامع الذي شيده محمد علي باشا الكبير في قلعة الجبل بالقاهرة . وقد بدأ في إنشائه سنة ١٢٤٦ هـ (١٨٣٠ م) على يد المهندس التركي يوسف وشناق : فنسج في تصميمه على منوال تصميم جامع السلطان أحمد في استانبول . ويسبق المسجد من الجهة الغربية صحن مربع تقريبا (٥٣ × ٥٤ مترا) تدور حوله أربعة أروقة ذات عقود محمولة على أعمدة رخامية وفوقها قباب صغيرة مغطاة بألواح من الرصاص ومنقوشة من الداخل . وتتوسط الصحن (شكل ٩٠) قبة تقوم على ثمانية أعمدة رخامية تؤلف مشمنا تحفه رفرف ذو زخارف بارزة ، وتضم هذه القبة قبة أخرى أصغر منها ، وهي مشتمنة ومصنوعة

من الرخام أيضا وعليها نقوش بارزة تمثل عناقيد عنب فضلا عن شريط من الكتابة فيه الآية الكريمة: «يا أيها الذين آمنوا إذا قمتم إلى الصلاة فاغسلوا وجوهكم وأيديكم إلى المرافق وامسحوا برؤوسكم وأرجلكم إلى الكعبين» وفيه أيضا الحديث الشريف «الوضوء سلاح المؤمن» .

أما القسم الشرقى من البناء ، وهو بيت الصلاة ، فربع (ضلعه ٤١ مترا) تتوسطه قبة قطرها ٢١ مترا وارتفاعها ٥٢ مترا وتحملها أربعة عقود كبيرة على أربعة أكتاف مربعة (شكل ٩١) وتحف بالقبة أربعة أنصاف قباب ونصف قبة أقل ارتفاعا فوق المحراب . وفي كل ركن من أركان الربع قبة أخرى صغيرة . والقبة الكبيرة وأنصاف القباب محلاة بزخارف بارزة مذهبة . وجدران المسجد والأكتاف الأربعة منقطة بالرخام إلى ارتفاع ١١ مترا . وخلف الباب الغربى المؤدى إلى الصحن دكة المؤذنين ، تحملها ثمانية أعمدة رخامية فوقها عقود . ومحراب المسجد من الرخام أيضا . والنبر القديم من الخشب المحلى بالنقوش المذهبة ولكن هناك منبرا رخاميا جديدا أقيم بأمر جلالة الملك فاروق . أما الشذنتان فرشيقتان وارتفاع كل منهما نحو ٨٤ مترا وتقعان في طرفي الواجهة الغربية للصحن .

أما المآثر المدنية في الطراز التركى فيها الخانات . ولم تكن تتبع الأسلوب السلجوقى ، بل تطورت من الخانات المملوكية فكان قوامها صحن كبير تحيط به أروقة ذات عقود ونظم قاعات في عدة طبقات وكانت قاعات الطابق الأرضى للمخازن والدواب أما قاعات الطبقات العليا فكانت للسكنى . ومن أمثلة هذه الخانات خان إيبك فى بروسة من القرن التاسع الهجرى (١٥ م) . ومنها عدة خانات فى استانبول من القرن العاشر . ومنها كذلك خان أسعد باشا فى دمشق ويرجع إلى القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م) ويمتاز بقبابه الضخمة . ومن المآثر المدنية التى عنى بها العثمانيون الأسبلة فقد كانوا يشيدونها أحيانا على هيئة أبنية رشيقة غنية بالزخرفة وفى جوانبها تضييعات وتجاويف ونقوش ومقرنصات وزخارف بارزة . ومن أبدع تلك الأسبلة ما شيدته السلطان أحمد الثالث فى بعض أحياء استانبول . أما الأسواق فكانت سلسلة من مربعات على كل منها قبة صغيرة . وكانت الحمامات مشتقة فى تخطيطها من الحمامات الكلاسيكية . وأعظم تلك الحمامات حمامات قابلجة فى بروسة ويرجع أقدمها إلى القرن الثامن الهجرى (١٤ م) .

ومما يؤسف له أن القصور القديمة التى شيدها آل عثمان فى بروسة وفى أدرنه لم يبق منها شئ . أما السراى القديمة فى استانبول فقد كانت منفصلة عن المدينة بسور من الحجر ذى



(شكل ٩١) داخل مسجد محمد علي بقبة الجبل في القاهرة

أبراج وأبواب وكانت في البداية تنقسم إلى أجزاء ثلاثة يحيط كل منها بفناء مكشوف . ولكن ما دخل على هذا القصر من تعديل وإضافة غير معالم هذا التقسيم إلى حد ما . ومن أقدم أجزائها « جينيلي كوشك » الذى شيد سنة ٨٧٠ هـ (١٤٦٦ م) على يد المهندس الإيرانى الأصل كمال الدين . وقوام تخطيطه شكل متعامد داخل مربع مع بروز حنية في أحد أضلاع المربع . وتقوم في وسطه قبة وفي أركانها قاعات كبيرة وفي مقدمته بهو ذو أعمدة .

أما البيوت الخاصة فكانت تتألف من عدة طبقات ، يضم الطابق الأول منها غرف الاستقبال أما الطبقات الأخرى فلأفراد الأسرة . ولكن دور الأترباء كانت تتألف من قسمين أو ثلاثة : الأول للاستقبال (سلامك) والثانى للحريم (الحرمك) وقد يضاف إليهما قسم ثالث للخدم والملحقات . وكان أهم أجزاء تلك البيوت القاعات المؤلفنة من أقسام ثلاثة مرتفعة عن أرض القبة نحو ثلث متر . وكانت الزخارف والتصميم متأثرة بالطراز المملوكى فى مصر والشام . ومن أهم العناصر الممايزة والزخرفية فى بيوت العصر العثمانى الفسقية فى الصحن والقاعات الواسعة ذات السقوف الخشبية المرتفعة والمحلة بالزخارف الهندسية والنباتية المصبوغة والخزانات والكسوات الخشبية وعليها أبيات الشعر وزخارف الفسيفساء الرخامية والزخارف المؤلفنة من الأحجار المتعددة الألوان .

واللاحظ فى زخرفة المآثر العثمانية بوجه عام أنها مشتقة إلى حد كبير من زخرفة المآثر السلجوقية ، ولكن التطور فيها واضح . فإن جهات المآثر فقدت فى الطراز العثمانى ما كان لها من الأهمية الزخرفية فى الطراز السلجوقى ، وقل ما فيها من زخارف بارزة وتجويفات . وأقبل العثمانيون على استعمال المرمر فى صناعة المنابر والطاقات فى الجدران وغير ذلك مما كان يصنع قبل ذلك من الخشب عادة . ولكن العناية بالزخارف الجصية ظلت واضحة فى الطراز العثمانى .

على أن التجديد العظيم فى الزخارف الممايزة هو استخدام القاشانى لكسوة الجدران فقد اختفى استعمال الفسيفساء الزخرفية التى عرفناه فى الطراز السلجوقى وحل محله فى بداية العصر العثمانى استعمال نجوم من القاشانى ذى الدهان الأزرق والرسوم المذهبة وبلاطات من القاشانى المتعدد الألوان كما نرى فى عمائر بروسة . ثم ظهرت صناعة القاشانى فى اسنيك على يد السلطان سليم الأول فى بداية القرن العاشر الهجرى (١٦ م) . وكان قد استقدم من تبريز بمض الفنانين المشتغلين بتصوير الكتب وتذهيبها ورسم الزخارف فيها فسامهوا فى رسم الموضوعات الزخرفية التى أقبل عليها الخزفيون فى اسنيك والتى كان من عناصرها رسوم كثيرة قريبة جدا من

الطبيعة وتمثل شتى رسوم الزهور فضلا عن عناقيد المنب والزمان .

وكان لاتصال الدولة العثمانية بأوروبا أثر واضح في الطراز العثماني . فظهر تأثير طراز الباروك في تقويسات السقوف وفي بعض الزخارف النباتية في الأبنية التي ترجع إلى عصر السلطان أحمد الثالث بين عامي ١١١٥ و ١١٤٣ هـ (١٧٠٣ - ١٧٣٠ م) ثم عرف طراز الروكوكو الفرنسي في استانبول بعد منتصف القرن الثاني عشر الهجري (١٨ م) وأقبل عليه الفنانون الترك ، ولكنهم احتفظوا بروح طرازهم القوي حتى لميكننا أن نطلق على ماوصلوا إليه في هذا الميدان اسم طراز الروكوكو التركي . وأوضح ما يظهر هذا التأثير بطراز الروكوكو إنما نراه في جامع نور عثمانية الذي شيد في استانبول بين عامي ١١٦١ و ١١٦٨ هـ (١٧٤٨ - ١٧٥٥ م) فالصحن الذي يسبق الجامع يلفت النظر بشكاه نصف الدائري وما فيه من بوائك كما أن حنية الباب الكبير تحمل فيها زخارف الاكنتس (شك اليهود) وكواويل الباروك محل المقرنصات .

بعض العناصر المعمارية الإسلامية

المآذن

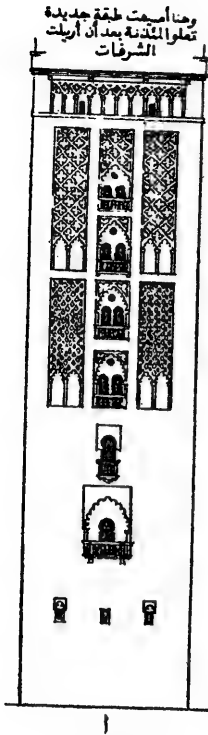
كان النبي وأصحابه يصلون في البداية من غير أذان ، ثم أمر النبي ﷺ مولاه بلالا أن يؤذن داعياً إلى الصلاة ، فكان بلالا أول مؤذن في الإسلام ، يؤذن من أعلى سطح يحاور المسجد . وكانت المساجد الأولى في الإسلام بنى ما ذن . وكان يحدث أحياناً أن يدعو المؤذن إلى الصلاة من سور المدينة :

واتخذ المسلمون المآذن لأول مرة في دمشق ، عيّن أذنوا للصلاة من أبراج المعبد الوثني القديم الذي قام على أنقاضه المسجد الأموي ، وكانت هذه الأبراج الأربعة الأصل الذي بنيت على مثاله المآذن الأولى في الإسلام ولا سيما في مصر والشام وبلاد المغرب .

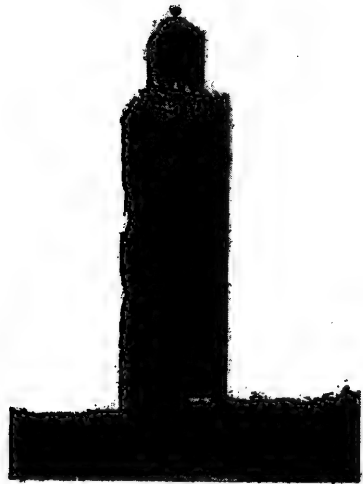
وعرف المسلمون السكان الذي يلقى منه الأذان باسم المئذنة أو الصومعة أو المنارة . وكان العرب يطلقون على أبراج الزهاد اسم « الصومع » ، ولعل استعمال هذه الكلمة للدلالة على المآذن راجع إلى أن المآذن الأولى في الشام وغيرها كانت مربعة كأبراج الزهاد . وسنرى أن طراز هذه المآذن المربعة هو الذي عم استعماله في المغرب . وقد ظلت المئذنة تسمى صومعة في بلاد المغرب حتى الآن . ومن الغريب أن بعض أهل المغرب يسمون المئذنة « عساس » بمعنى مكان المراقبة أو المراقبة ، مما يشهد بأن المآذن لم تكن تستخدم للأذان فحسب ، بل كانت تستعمل للكشف والمراقبة في بعض الأحيان . أما كلمة المنارة فكانت تطلق في البداية على المكان الذي تشعل فيه النار أو ينبعث منه النور ، ثم أطلقت على الفئارات عامة ، وانتقلت منها إلى المآذن لمشابهتها أبراج الفئارات .

وقد ذهب العلماء في أصل المآذن من الوجهة المعمارية مذاهب شتى قليل إنهم مشتقة من أبراج الكنائس ، أو من أبراج الحراسة والمراقبة أو من الفئارات القديمة أو من بعض أبراج العبادة في الهند وبلاد الجزيرة والمراق .

وكان استعمال الحجر أو الطوب في بناء المآذن يتوقف على مادة البناء المستعملة في الإقليم ، ففي أسبانيا استعمل الحجر ، وفي المغرب غلب استعمال الطوب ، وفي مصر استعمل الحجر ، وكذلك استعمل الحجر في بلاد العرب والشام وآسيا الصغرى وبلاد الجزيرة . واستخدم



(شكل ٩٣)
رسم منارة الجيرالدا بأشبيلية



(شكل ٩٢)
منارة الكتبية في مراكش

الطوب في العراق. وكذلك غلب استعمال الطوب في إيران وأفغانستان. وفي الهند استخدم الحجر والطوب على السواء.

وأول إشارة إلى بناء المآذن في مصر جاءت

في «خطط المقرئ» عند الكلام على إعادة بناء جامع عمرو بالقسطاط، فقد كتب المقرئ أن الخليفة معاوية أمر الوالي مسلمة أن يبنى صوامع للأذان فبنى مسلمة أربع صوامع لهذا المسجد في أركانه الأربعة وقد تهدمت هذه المآذن، فلم يصل إلينا شيء منها.

ولكن الثابت أن المآذن الأولى التي شيدها المسلمون كانت أبراجا مربعة وأن هذا الطراز السوري في بناء المآذن انتقل إلى سائر أنحاء العالم الإسلامي ولا سيما بلاد الجزيرة ومصر وبلاد المغرب والأندلس، ثم أتيج له البقاء في غربي العالم الإسلامي، ولا يزال الطراز السائد فيه، فضلا عن وجوده في الشام وبعض أجزاء العالم الإسلامي.

وأقدم «الصوامع» القائمة في بلاد المغرب مئذنة جامع سيدي عقبة في القيروان وقد

شيدت في عصر هشام بن عبد الملك ، وهي — كما مر بنا — برج مربع ضخم يضيق قليلا كلما ارتفع ، وتعلوه شرفات وطابقان بني أحدهما في عصر متأخر (شكل ٣٦) . ومن أمثلة هذا الطراز في بناء المآذن منارة الكتبية في مراکش (شكل ٩٢) ومثناة المسجد الجامع في إشبيلية ، وهي الآن برج الكاتدرائية ، وتسمى la Giralda ، (شكل ٩٣) ومثناة حسن في رباط وترجع ثلاثتها إلى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) .

أما في مصر فقد ذاعت طرز مختلفة من المآذن حتى لم يكن اعتبار القاهرة معرضا لمعظم أنواع المآذن التي عرفتها المارة الإسلامية . وأقدم ما نعرفه من هذه الأنواع في مصر مثناة جامع ابن طولون (شكل ٤٢) ، وهي تقع في الرواق الخارجي وتكاد لا تتصل بسائر بناي الجامع . وتتألف — كما مر بنا — من قاعدة مربعة ، تقوم عليها طبقة اسطوانية عليها أخرى مشمنة . وفضلا عن ذلك فإن مراقبها من الخارج على شكل مدرج حلزوني ، وليس لهذه المثناة نظير إلا في المسجد الجامع وفي مسجد أبي دلف بمدينة سامرا . وتعرف المنارة الأولى (شكل ٤٤) باسم « الملوية » — كما رأينا — وقد فطن علماء الآثار إلى أوجه الشبه بين هذه الثلاث والمعابد القديمة التي شيدت في العراق والجزيرة على يد السومريين والبابليين ، وعرفت المنارات باسم « زيجورات » أو معابد النار التي كانت للساسانيين وعرفت باسم « آتشكاه » .

وتقوم على طرفي الوجهة البحرية في جامع الحاكم بالقاهرة مثنتان كل منهما فوق برج يتألف من مكعبين أجوفين يعلو أحدهما الآخر (شكل ٤٧) . والجزء العلوي في المثنتين يرجع إلى عصر المماليك ، أما الجزء السفلي فيرجع إلى عصر الحاكم بأمر الله ويختلف في إحدى المثنتين عنه في الأخرى اختلافا بسيطا ، فهو في الشمالية مستديرة ، أما في الجنوبية فربع ينتهي بمشمن . وشكل هذه المثناة الأخيرة يؤذن بالشكل الذي غلب على المآذن المصرية في العصور التالية . فإن معظم المآذن التي شيدت في مصر بعد ذلك كانت ذات طبقات ثلاث : مربع ثم مشمن ثم اسطواني . وإنما تناول التطور الذي حدث بعد العصر الفاطمي النسب بين الأجزاء المختلفة سميا وراء الرشاقة والجمال ، وقد بلغ هذا التطور أوجه في نهاية دولة المماليك الجراكسة ولا سيما في عصر قايتباي (١٨٧٣/٩٠١ هـ) وقد أصاب المماريون في عصر المماليك قسما عظيما من التوفيق في تجميل المآذن بالطاقت والدلايات (القرنصات) ، والخوذات المصلعة أو المستديرة تحملها أكتاف أو عمد رشيقة ، فضلا عن كسوة القمة بالقاشاني وتلييس بدن الدورة الأولى بالرخام (أشكال من ٩٤ إلى ٩٦) .

ونشأت عصر في النصف الثاني من القرن الثامن الهجري (١٤ م) منارات ذات رؤوس

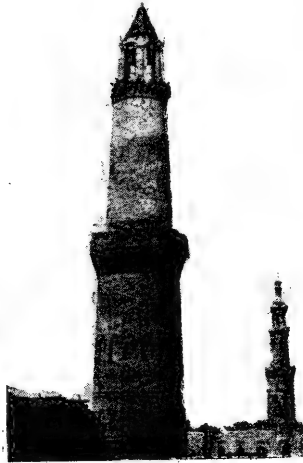


٥

(شكل ٩٦) فوق :
 رسم تخطيطي لمئذنة مدرسة
 سنجر الجاولى بالقاهرة ،
 وترجع إلى سنة ٧٠٣ هـ
 (١٣٠٣ — ١٣٠٤ م)
 تحت: منارة ضريح بروجوق
 من سنة ٨٠١ — ٨١٣ هـ
 (١٣٩٨ — ١٤١٠ م)
 [كلبشيه دار المعارف]



(شكل ٩٤) مئذنة مدرسة سنجر الجاولى
 بالقاهرة [كلبشيه دار المعارف]



(شكل ٩٥) مئذنة في مدينة الأضر
 [كلبشيه دار المعارف]



(شكل ٩٨) مئذنة المسجد الجامع
في غزة [كليسيه دار المعارف]



(شكل ٩٧) مئذنة في بيت المقدس
[كليسيه دار المعارف]

مزدهجة وقد شاعت في نهاية القرن التاسع وبداية العاشر . ومن أمثلتها مئذنة الفوري في الجامع الأزهر . وامتازت هذه المئذنة بتلييس القاشاني في بدن دورتها الثانية . والمعروف أن رقاب القباب وقم المآذن وبعض الأجزاء في أبدانها بدأت تنكس بالقاشاني في عصر دولة المماليك البحرية ، وللغوري في مسجده بالغورية مئذنة ذات أربعة رؤوس وكان لبعض المساجد الكبيرة في مصر منارتان مثل جامع الحاكم ومدرسة السلطان حسن وجامع المؤيد .

أما فلسطين وشبه جزيرة العرب فلم يكن لها طراز خاص في بناء المآذن ، فكان التأثير بالأساليب المصرية ظاهرا في فلسطين ، وذاع بناء المئذنة المربعة ثم الثمينة الأضلاع على قاعدة مربعة . وشيدت المآذن في جزيرة العرب من الطراز المملوكي ثم الطراز التركي . وكذلك بنيت المآذن في الشام على الطراز المملوكي ثم التركي ، بعد أن كانت تبني في البداية مربعة . (شكلي ٩٧ و٩٨) .

وفي العراق وبلاد الجزيرة عرف المماليون طرزا مختلفة من المآذن فشيدها مئذنتي سامرا وأبي دلف اللتين ظلتا مع منارة ابن طولون فريدتين في العهدة الإسلامية ، ثم شيدها المآذن المربعة والثمينة والاسطوانية .

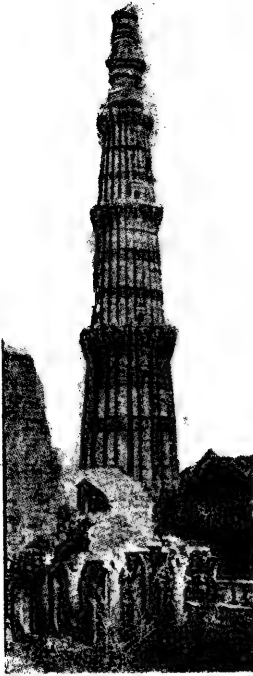


(شكل ٩٩) مئذنتان في الهند

وكانت المآذن الأولى في إيران معظمها مشمن الشكل ، ثم غلبت المآذن الاسطوانية منذ القرن الخامس الهجري (الحادى عشر الميلادى) ، وأصبحت تجمل بالزخارف الهندسية في الطوب المشيدة منه أو بكسوة من القاشانى (شكل ١٧) وكانت المئذنة الإيرانية دقيقة الطرف قليلا وتنتهى في أعلاها بردهة تقوم على دلايات أو مقرنصات وتكسبها شكل الفنار (شكل ٨٣) . وقد أصبح لمعظم المساجد الإيرانية منذ القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) مئذنتان تحفان بالمدخل وتحتق قاعدة كل منهما خلفه إلا في بعض المساجد فإنهما ظاهرتان وتزيدان المدخل ضخامة وارتفاعا . وتختلف المآذن الإيرانية عن سائر المآذن الشامية والمصرية والمغربية في أنها لا طبقات لها ولا نوافذ . فالمئذنة الإيرانية بناء شاهق مبنى لذاته ، وليس لها فيه سلالم تقود إلى ردهات أو دورات يسير فيها المؤذن . وفضلا عن ذلك فإن المئذنة

الإيرانية الاسطوانية الشكل والشاهقة الارتفاع قد عم استعمالها في إيران منذ القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ، بينما ظلت المآذن في القسم الغربى من العالم الإسلامى موكولة إلى ذوق الأفراد ، فكانوا يتصرفون في تشييدها بعض التصرف في حدود الطرز السائدة في كل إقليم . ولم تكن المآذن الإيرانية تستخدم في الأذان بسبب ارتفاعها العظيم ، وإنما كان المؤذن يدعو إلى الصلاة من فوق سطح المسجد .

أما في الهند فقد ظلت المساجد تشيد بغير مآذن مدة طويلة ، ثم عم استعمال المنارات منذ القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) ، وسار القوم على سنة الإيرانيين في ترتيبها مزروجة بحيث يكون المسجد مئذنتان تحفان بمدخله (شكل ٩٩) ، وكانت المآذن الهندية في معظم الأحيان اسطوانية تضيق كلما ارتفعت وترتيبها شرفات وتضاميات . ومن أجل المآذن



(شكل ١٠٠) قطب منار بدھلی

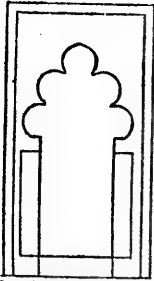
الھندیة القدیمة «قطب منار» فی مسجد قوۃ الإسلام
بمدينة دھلی القدیمة ، وقد شیدت للآیك قطب
الدین وأتمھا خلیفۃ التتمش من سلاطین الهند فی
بداية القرن السابع الهجری (الثالث عشر المیلادی) .
ولعلھا أنعم المآذن الإسلامیة علی الإطلاق . ویبلغ
ارتفاعھا ٧٣٥ مترًا ، وقطر قاعدتها ١٤ مترًا ،
وطبقاتها الثلاث السفلیة من الحجر الأحمر ،
أما الطبقتان العلویتان فقد جددتا وھا من الرخام
الأبیض ، وفیها طبقات من الحجر . وتكسو هذه
المثدنة تفصیلات وعصابات من الكتابة وأشرطة من
سائر الزخارف المعاریة (شكل ١٠٠) .

أما فی آسیا الصغرى فقد زاد العثمانيون فی
ارتفاع المآذن عما عرفه السلاجقة وأصبحت المآذن
عندھم اسطوانیة وطولیة مشوقة ، تعلوها قبة مخروطیة
مدیبة ، وزاد عدد المآذن فی المساجد التركیة بحسب
أهمیةھا حتی بلغ ستا فی جامع السلطان أحمد فی
استانبول (شكل ٢١) . وقد مر بنا أن الطراز
العثماني انتشر فی البلاد الإسلامیة التی ضمھا الترك
إلی امبراطوریةھم . ومن أبدع المآذن التركیة الطراز
فی مصر مثدنتا جامع محمد علی بالقلعة .

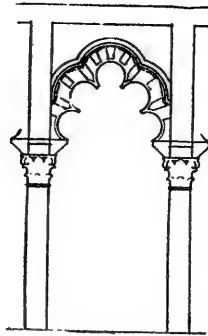
العقود

عرفت المعارة الإسلامیة أنواعا مختلفة من العقود ، وكان كل إقليم من أقالیم الإمبراطوریة
الإسلامیة یفضل بعض هذه العقود عن البعض الآخر .

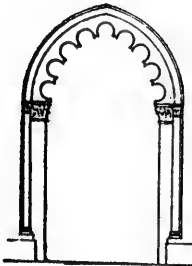
ومن العقود التی أقبل المسلمون علی استعمالھا بوجه عام عقد علی شكل نعل الفرس
horse-shoe arch وهو عقد یرتفع مركزه عن رجلی المقد فیتألف من قطاع دائرة أكبر
من نصف دائرة . وقد شاع استعمال هذا العقد فی الأندلس وبلاد المغرب (شكل ٨٠) .



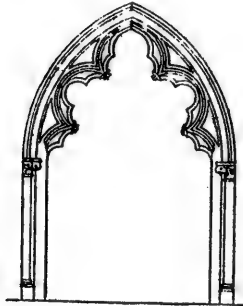
أ
ومدخل الرواق في كتدرائية ولتر
وسالزيري (القرن ١٣) يشبه
لحد كبير هذا الشكل



ب



ج



د

(شكل ١٠١) رسوم عقود ذات فصوص

- ١ - في المسجد الجامع بياسرا (القرن ٩٨٣ م)
- ب - في رواق المسجد الجامع بقرطبة (القرن ١٠: ١١ م)
- ج - في كنيسة لاسوتيرين La Souterraine بفرنسا (نحو سنة ١٢٠٩ م)
- د - في كنيسة كلبي Cley بنورفوك في إنجلترا (القرن ١٤ م)

ومنها كذلك العقد

المحموس horse-shoe

pointed arch. ويتألف

من قوس دائرتين ويرتد

ابتداءً من خط امتداد

كتفي العقد، ولذا يسمى

العقد المرتد، وهو يشبه

عقد نعل الفرس غير أنه

مدبب الرأس، وقد شاع

استعماله أيضا في الأندلس

وببلاد المغرب (شكل

٧٩).

وعرف المسلمون

العقد ذا الفصوص

lobed arch. ويتألف

من سلسلة عقود صغيرة

وأقواس متتالية (شكل

١٠٨)، وكان الإقبال

على استعماله عظيما في بلاد

المغرب (شكلي ٧٣

و ٨١).

أما العقد المزين باطنه

intrados بالقرنصات فقد ذاع استعماله في الأندلس ولاسيما بقصر الحمراء وفي بلاد المغرب،

ولا سيما بمدارس بني مرين في فاس وبأضرحة سلاطين الأشراف السعديين بمرآكش (شكلي

٧٤ و ٧٦).

وكان الإقبال في إيران على عقد مدبب مرتفع نجد أمثلة بديمة منه في مسجد شاه بأصفهان

(شكلي ١٧ و ٦٦) واستعمل هذا العقد في بعض المآثر المصرية.

أما الهند فما استعمل فيها عقد مقوس ويتألف من منحنيين متماثلين يتكون كل منهما من قوسين أحدهما محدب والآخر مقعر (شكل ٨٨) .

المقرنصات^(١)

المقرنصات أو الدلايات^(٢) stalactites حليات معمارية تشبه خلايا النحل ، وتري في المائر مدلاة في طبقات مصفوفة بعضها فوق بعض ، وتستعمل للزخرفة الممارية أو للتدرج من شكل إلى آخر ولا سيما من السطح المربع إلى سطح دائري تقوم عليه القباب . كما تقوم في بعض الأحيان مقام الكواويل حين تتخذ أسفل دورات المؤذن في المنارات .

ويظهر أن بدء استعمال المقرنصات في المائر الإسلامية يرجع إلى القرن الخامس الهجري (١١ م) ، ثم أقبل المسلمون على استعمالها إقبالا عظيما حتى صارت من أظهر مميزات المائر الإسلامية في واجهات المساجد وفي المآذن وتحت القباب وفي تيجان الأعمدة وفي السقوف الخشبية ، واختلفت أشكالها باختلاف الزمان والمكان في الإمبراطورية الإسلامية . وقد بلغ استعمال المقرنصات أوج عظمتها في قصر الحمراء ، بقرطبة . وكان الأصل في المقرنصات « الطلاقة » الفردية squinch في ركن كل حجرة مربعة يراد أن يبنى فوقها قبة مستديرة أو مشعنة ثم تطورت المقرنصات بمضاعفة عدد « حطائنها » . وقد ظلت المقرنصات عنصرا رئيسيا في المائر الإسلامية إلى العصر الحديث .

الأعمدة والتيجان

استعمل المسلمون في البداية أعمدة كانوا ينقلونها من الكنائس والمعابد والمائر الخضرية التي كانت تحملها تلك الأعمدة . وفي جامع عمرو بالفسطاط أمثلة من هذه العمود المختلفة الطرز . ثم اتحد المسلمون أعمدة وتيجان من مبتكراتهم ، فعرفوا الأعمدة ذوات البدن الاسطوانى وذوات

(١) يظن أنها تعريب لكلمة إفريقية قديمة ، اشتق منها كلمات coronis باللاتينية و corniche بالفرنسية و cornice بالإنجليزية و Karnies بالألمانية .

(٢) تطلق كلمة stalactite (من لفظ يوناني بمعنى ينقط) على الحجر الذى ينشأ على شكل أعمدة نازلة غير منتظمة وذلك في بعض الكهوف بفعل الرشح الذى تنتجه مياه عملة بالأملاح الجيرية . على أن هذا اللفظ يطلق على الأعمدة التى تظل معلقة في سقف الكهوف بينما تطلق كلمة stalagmites (أو الأعمدة الصاعدة) على الأعمدة التى تنمو من الأرض . أما المقرنصات أو الدلايات في فن المارة فيها تقليد لهذا الحجر الطيبى المعلق .

البدن المضلع تضليعا حلزونيا وذوات البدن الثمن الشكل. وانتشرت الأعمدة المثمنة في عمارات السلطان قايتباي في مصر ، وكانت أضلاعها تزين بالزخارف النباتية الدقيقة .

أما تيجان الأعمدة فقد عرفوا منها تيجانا بصلية الشكل ، وتيجانا تشتمل على صف من الوريقات النباتية تتصل في جزئها السفلى ثم تنتشر ، فتؤلف صفحة من الزخارف النباتية البديعة ، كما عرفوا تيجانا من المقرنصات وتيجانا أخرى على هيئة الناقوس . وكانت تيجان الأعمدة تتصل بعضها ببعض عند بدء العقود بروابط خشبية قوية . وكثيرا ما كانت الأعمدة تمنطق بحزام أو حزامين . وعرف الطراز العثماني نوعا من الأعمدة امتاز بما في بدنه من « خشخان » أي تقويم متعرج أو على هيئة معينات .

واستعمل الإيرانيون أعمدة من الخشب المذهب ، أبدانها مضلعة ومزينة بمرايا مقطوعة على هيئة معينات . ومن ذلك ما نراه في قصر جهل ستون الذي شيده الشاه حسين في نهاية القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) ، وقصر آيئة خانه باصفهان .

وكان المهندسون في بعض الأحيان يتجنبون استعمال الأعمدة فيقيمون السقف أو البواكى على أكتاف من البناء كما نرى في جامع ابن طولون . على أننا نلاحظ في هذا الجامع أن أركان الأكتاف قد زينت بأشكال أعمدة . وكانت الأعمدة الرخامية تستعمل أحيانا في سمك الجدران كأربطة لها ، ومن أمثلة ذلك ما نراه في أسوار القاهرة وأبوابها وجامع الصالح طلائع وجامع الظاهر بيبرس .

وكانت إيران تقبل على استعمال الأكتاف في العمارة الإسلامية أكثر من سائر أقاليم الامبراطورية الإسلامية .

أما قاعدة العمود المشهورة في العمارة الإسلامية فعلى هيئة ناقوس مقلوب الوضع .

القباب

أخذ المسلمون بناء القباب عن الساسانيين والبيزنطيين والقبط وأقبلوا على استعمالها في الأضرحة حتى أطلق الجزء على الشكل وصارت كلمة « قبة » اسما للضريح كله .

وقد انتشرت في العالم الإسلامى أنواع مختلفة من القباب . ولعل أبداع القباب الإسلامية موجودة في مصر وسوريا . ويرجع أقدمها إلى العصر الفاطمى ، وكانت مقرصاتها من حطة واحدة في البداية ثم تطورت إلى حطتين في القرن السادس الهجرى (١٢ م) ودخلها التضليع . وفي العصر الأيوبي زادت الزخارف الجصية في قواعد القباب . وقد امتازت القباب المصرية

بارتفاعها وتتناسق أبعادها وبما على سطحها الخارجى من زخارف جميلة يمكن رؤيتها من مسافة بعيدة . وعمدالمهندسون فى عصر المماليك البحرية إلى زيادة ارتفاع القبة برفع الرقبة التى تقوم عليها . والحق أن مصر عرفت فى عصر المماليك أنواعا شتى من القباب ، منها نصف الكروية والمضلعة والبيضاوية ، بل لقد عرفوا قبة كبيرة تنتهى فى أعلاها بمنور فوقه مشتملة تحمل قبة صغيرة مضلعة . تلك هى قبة الشيخ عبدالله المنوف بالقرافة الشرقية بالقاهرة . وترجع إلى القرن السابع أو الثامن بعد الهجرة (١٣ — ١٤ م) . وكان مثل هذا التجديد فى بناء القباب ينسب إلى عبقرية الفنان الفلورنسى برونللسكى Filippo Brunelleschi فى النصف الأول من القرن الخامس عشر الميلادى .

كما عرفت مصر القباب الخشبية . ولعل أجمها قبة الإمام الشافى التى أنشأها السلطان الأيوبى الملك المعادل سنة ٦٠٨هـ (١٢١١م) وهى قبة خشبية مكسوة بالإصاص وتمتاز بإبداع زخارفها وبالشرفات السننة فى خارجها .

ولم يكن تحميل القباب يقف عند نقشها من الداخل وتغطية قطبها وجوانبها بالزخارف والكتابات الكوفية ، بل كانت تكسى رقبته أو تكسى كلها بالقاشانى كما كان سطحها يغطى فى كثير من الأحيان بشبكة من الزخارف النباتية الأنيقة (شكل ٥٣) .

أما فى بلاد المغرب فقد كانت القباب معظمها نصف كروية تقريبا ولم تكن فيها زخارف خارجية الأنادرا جدا . والواقع أن إقبال المغرب على تشييد القباب لم يكن عظيما ، وقد عرفت بلاد الجزائر نوعا من القباب البيضية الشكل .

وكانت معظم القباب فى إيران بيضية أو بعاية الشكل وتغطى بلوحات من القاشانى البراق (شكل ٨٤) . وينسب إلى سمرقند نوع من القباب ذو رقبة طويلة وله غطاء ان فيبدأ تكوبر القبة من الداخل من عقد شبك الرقبة أما من الخارج فيبدأ على مسافة كبيرة من عقب الشباك المذكور . وقد عرفت هذه القباب السمرقندية فى مصر أيضا كما نرى فى قبة مدرسة صرغتمش وقبة يونس الدوادار .

وكانت القباب فى الطراز العثمانى على شكل نصف كرة غير كامل ، كما كانت هناك فى معظم الأحيان قبة رئيسية تحيط بها قباب صغيرة أو أنصاف قباب .

أما في الهند فكان عند القبلة منخفضا في معظم الأحيان وكانت القبلة بيضية أو على هيئة اللوتس (شكل ٨٥) .

المراحل

نلاحظ في المأثرة الإسلامية أن الأبواب الخارجية في المساجد والمباني الكبيرة توضع داخل حجور شاهقة عميقة بعض العمق قد تمتد إلى ارتفاع البناء كله أو تزيد عليه أحيانا ، وأن الباب تحف به من الجانبين مكسلة (مصطبة) ، وتكون ثمة الحجر عادة ربع كروية ومحمولة على مقرنصات أو نصف قبة مخموسة .

التصوير وفنون الكتاب

عنى المسلمون بالمخطوطات عناية جعلتها تحفا فنية ثمينة ؛ فإن الإنسان إذا أتيت له النظرة في مخطوط من المخطوطات الفنية الإيرانية أو التركية أو الهندية الإسلامية ، لا يكاد يدري بأى شئ . يعجب ، أبدقة الزخارف المذهبة وجمالها ، أم بمجاذبية الصور وسحرها ، أم بإبداع الألوان ونضارتها ، أم بجمال الخط ورشاقته ، أم بزخارف الجلد ورسومه . وهو في النهاية يعجب بكل هذه الأشياء مجتمعة ، ويذكر صبر الفنانين المسلمين ومثابرتهم في صناعة مثل هذه التحف .

أما العناية بجودة الخط فأمر طبيعي في الإسلام ، وقد كانت الخطاطون أعظم الفنانين مكانة في العالم الإسلامي عامة ، وفي إيران وتركيا خاصة ، لا شغلهم بكتابة المصاحف ، ونسخ كتب الأدب والشعر ، ولأن رجال الدين كانوا راضين عنهم . ولذا تقدم فن تحسين الخط وظرف ذوق الأمراء ورجال الدولة في هذا الشأن ، فأقبلوا على شراء المخطوطات الكاملة أو النماذج من كتابة الخطاطين المشهورين . وكانت أكثر هذه النماذج من الآيات القرآنية أو الأدعية أو أبيات الشعر . وجمع منها الهواة المرقعات (الألبومات) الفاخرة . وكان الخطاط يذيل كتابته بامضائه نفرا بخطه ، ولأنه لم يكن يخشى ، كرميله المصور ، نقمة التمتعسين من الفقهاء أو من عامة الشعب . ولذا كانت أسماء الخطاطين معروفة ، كما صنف بعض الكتب في تراجم حياتهم . ولم يكن لغيرهم من الفنانين نصيب من هذه العناية . وكان إلى جانب هؤلاء الخطاطين نساخون متواضعون يعتون بنسخ مخطوطات أرخص ثمنًا ليستطيع اقتناءها من يحتاج إليها من رجال العلم والأدب .

وطبيعى أن تكون المصاحف الشريفة ميدانا لفن تجويد الخط . وقد كتبها الخطاطون في البداية بضروب من الخط الكوفي الذى تطور على يدهم في سبيل الدقة والرشاقة والجمال الزخرفى حتى بلغ أوج عظمتة في القرن الخامس الهجرى (١١ م) . وكان أكبر عون لهم في هذا الصدد طبيعة الحروف العربية وما فيها من تقويس وانبساط واتصال وما يقبله رؤوسها وسيقانها من ذبول زخرفية وتوريق وترباط . وأقبل القوم في بلاد المغرب على الكتابة بخط ينسب إليهم وله بعض الخصائص فضلا عن قربه من الثلث والنسخ . ولكن الخطاطين بدأوا منذ القرن السادس الهجرى في الانصراف عن كتابة المصاحف بالخط الكوفي ، وكتبوها بالثلث والنسخ وبضروب أخرى من الخطوط اللينة . ومن المخطوطات التى عنى فيها بتجويد

الخط بعض دواوين الشعر الفارسي والعربي والتركي وبعض كتب الأدعية والصلاة على النبي ، مثل كتاب « دلائل الخيرات » . وقد استعمل الخطاطون في كتابتها ضربا شتى من الخطوط ، مثل « التعليق » و « نستعليق » و « الشكسته » الفارسية والنسخ والمغربى والثلاث . وكان الأمراء والأثرياء يقبلون على تجويد الخط . وقد نبغ في هذا الميدان كثير من سلاطين آل عثمان وأباطرة الغول في الهند فضلا عن بعض الأمراء الإيرانيين ولا سيما في عصر الدولة التيمورية .

ونمت صناعة الورق الثمين في العالم الإسلامي ، ولا سيما في إيران ، واستطاع الإيرانيون في القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) أن يصنعوا منه أنواعا فاخرة من الحرير والكتان ، عتوا بفضطها وإكسابها بعض الألوان وتلميعها ، لتليق بدواوين الشعر اللطيفة التى كانت تكتب عليها بالخطوط الجميلة ، وليرداد عليها بهاء الرسوم المذهبة والصور الملونة التى كانت تحلى بها تلك المخطوطات .

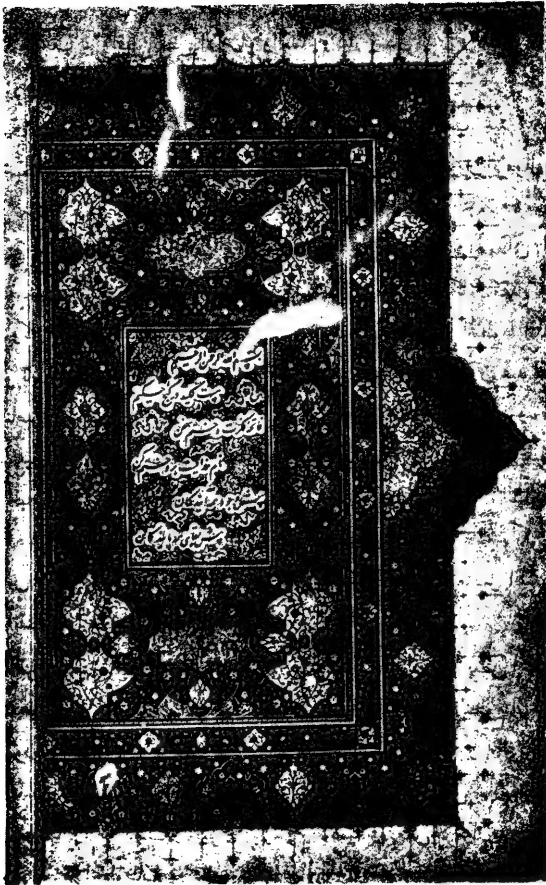
التذهيب

ومن فنون الكتاب التى ازدهرت في ديار الإسلام فن تزيين المخطوطات ، بتذهيب بعض صفحاتها أو بتذهيبها كلها . والمعروف أن الخطاط كان يتم كتابة المخطوط ثاركا فيه الفراغ الذى يطلب منه في بعض الصفحات لترسم فيه الأشكال النباتية والهندسية المذهبة ، أو تنقش فيه صور ذات صلة بنصوص معينة في المخطوط . وقد لا يكون لمضها أى صلة قريبة به ، فيكون الفرض من رسمها تحميل المخطوط بحسب . ويكثر في مثل هذه الأحوال أن تكون الصورة منقولة عن مخطوط آخر ، وأن يكون موضوعها عاما ، كنظر استقبال في قصر أو منظر طرب أو شراب أو لقاء حبيبين . وقد وصل إلى المتاحف والكتبات والمجموعات الفنية الخاصة بعض مخطوطات لم تتم بها الرسوم في كل الفراغ المتروك في صفحاتها المختلفة ، وكان المخطوط يسلم بعد ذلك إلى فنان اختصاصى في رسم الهوامش وتزيينها بالزخارف ، ثم إلى آخر لتذهيب هوامشه وصفحاته الأولى وصفحاته الأخيرة وبداية فصوله وعناوينه ، وغير ذلك من الزخارف المتفرقة . وكانت الرسوم النباتية والهندسية المذهبة في المخطوطات تصل إلى أبعد حدود الاتقان ، ولا سيما في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) ، حين بلغت الغاية في الاتقان والدقة وتوافق الألوان (شكلى ١٠٢ و ١٠٣) . وكان التذهيب أرفع فنون الكتاب بعد



(شكل ١٠٣). صفحة في مخطوط من النظمات الخمس للشاعر نظامي ، كتب في مدينة تبريز بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ - ١٥٤٣) للشاه طهماسب بيد الخياط شاه محمود النيسابوري ومخطوط الآن في المتحف البريطاني

مجموعه المخطوطات . وكان المصور الذي يتقن فن التذهيب يحرص على أن يضاف إلى اسمه لفظ « مذهب » ، كما أن المؤرخين كان لا يفوتهم أن يتحدثوا عن جمعه بين هذين الفنانين الرفيعين . ولا ريب في أن أعظم المخطوطات القديمة شأنًا من الناحية الفنية هي المصاحف التي كانت



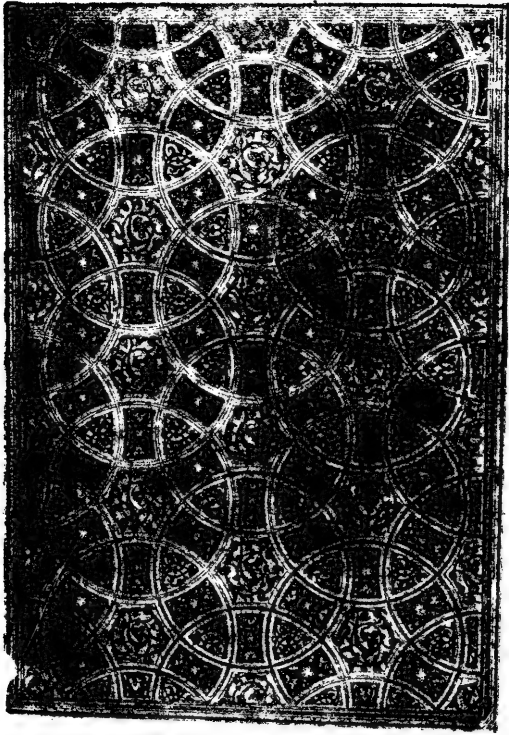
(شكل ١٠٣) صفحة مذهبة في مخطوط من « مخزن الأسرار » للشاعر الإيراني نظامي
كتب لسلطان ماوراء النهر أبي الغازي عبد العزيز بهادر خان سنة ٩٤٤ هـ
(١٥٣٧ - ١٥٣٨ م) ومحفوظ في المكتبة الأهلية بباريس

تكتب بين القرنين الثامن والثاني عشر بعد الهجرة (١٤ - ١٨ م)، والتي كانت تذهب وتزين
بأدق الرسوم وأبدعها.

ولا عجب فإن تعظيم القرآن الكريم كان يبعث كثيرين من الفنانين على العناية بتذهيب المصاحف ، وأقبل بعض الأمراء والعلماء وكبار رجال الدين والأدب على تعلم فن التذهيب ، وكانت مساعدتهم عظيمة القيمة للمذهبيين ، فإن هؤلاء كانوا يحتاجون في صناعتهم إلى بعض المواد الغالية الثمن . وحسبنا أن نرى مجموعة المصاحف الثمينة المحفوظة في دار الكتب المصرية والغنية بزخارفها المذهبة التي أنفق عليها سلاطين المسلمين الأموال الطائلة . ومن بديع ما تفخر به هذه المكتبة ستة أجزاء من مصحف كبير (٤٠ × ٥٠ سنتمرا) ، كتبها سنة ٧١٣هـ (١٣١٣ م) في هذان الخطاط عبد الله بن محمد بن محمود الهمداني ، للسلطان أوجايتو خدا بنده محمد . وهو من نوع المصاحف الكبيرة الحجم والتي كانت تقدم للأضرحة والمساجد وكان كل جزء منها يكتب في مجلد على حدة . وقد وصل هذا المخطوط المذهب بعد ذلك بنحو ثلاثة : سرعاما إلى الأمير المملوك أبي سعيد سيف الدين بكتمر بن عبد الله الساقى المسمى الناصرى فوقفه على الضريح الذى شيده في القرافة جنوب القاهرة . وخط هذا المصحف جميل جداً وتشمل صفحاته خمسة سطور في الصفحة الواحدة بحروف جميلة مذهبة كما تضم نخبة من الرسوم المذهبة قوامها الأشكال الهندسية المتداخلة والفروع النباتية الدقيقة (شكل ١٠٤) . ومما يزيد إعجابنا بهذه الزخارف الهندسية أن الإيرانيين عامة لم يكن لهم فيها حمران خاص بل كانوا يقولون على سائر العناصر الزخرفية أكثر من المنصهر الهندسى ومع ذلك فقد ألقنوها في هذا المصحف إقنا عظيمًا .

ومنذ القرن التاسع الهجرى (١٥ م) زادت العناية بترزين صفحات بعض المخطوطات ، فلم يعد التذهيب وقفا على ال « سرلوح » أى الصفحات الأولى ، وعلى النجوم الزخرفية التى كانوا يسمون الواحدة منها « شمس » وعلى الجمامات (المناطق أو البحور) التى كان يكتب فيها اسم صاحب المخطوط وتاريخ الفراغ منه ، بل أصبح لزخرفة الهوامش شأن كبير ، فأقبل القوم على تفطيتها برسوم النبات والحيوان والرسوم الآدمية فى بعض الأحيان . وقد ذاع هذا الضرب من زخرفة المخطوطات فى العصر الصفوى فى إيران ، كما أصابت الهند الإسلامية قسما وافرا من النجاح فيه . ولا غرو فقد قامت بها فنون الكتاب فى عصر الأباطرة المغول على يد أساتذة من الإيرانيين .

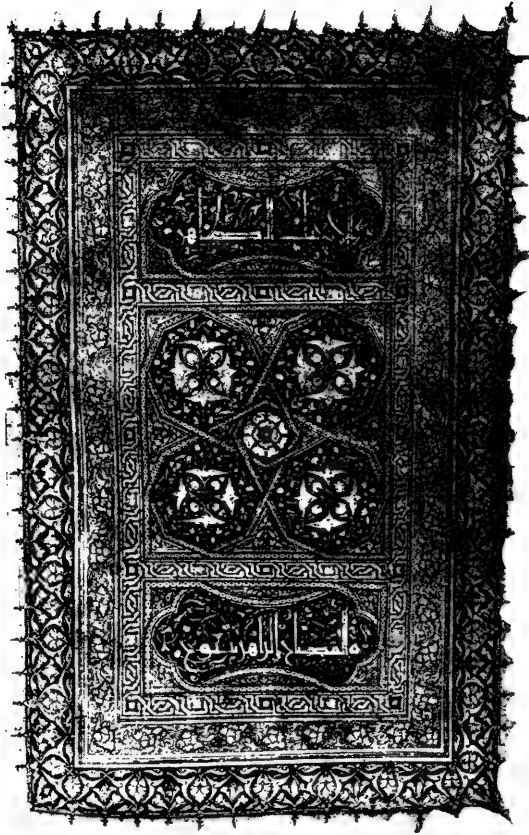
وكانت الرسوم المذهبة فى المخطوطات بسيطة فى البداية وقامت على أساس الزخارف الفارسية والبيزنطية والقبطية . وعلى ما عرفة المسلمون فى كتب المسيحيين من أنباة الكنيسة الشرقية . وكان كل هذا واضحا فى اختيار الألوان ، وفى الرسوم الهندسية والنباتية ، ولكنها



(شكل ١٠٤) صفحة مذهبة من مصحف محفوظ في دار الكتب المصرية
ومؤرخ من سنة ٥٧١٣ (١٣١٣ م)

تطورت في سبيل الاتقان ، وغابت عليها رسوم النجوم المسدسة أو الثمينة ورسوم الفروع النباتية المتصلة ورسوم المراوح النخيلة (البالت) . وأبدع المذهبون في أسلوب جديد ازدهر منذ عصر السلاجقة ؛ وقوامه أن تحاط سطور الكتابة بخطوط دقيقة ، وأن تغطي الصفحة خارج هذه المناطق التي تحمى السطور النباتية .

وتشهد بعض المخطوطات الثمينة في المتحف القبطي في القاهرة وفي بعض المجموعات الفنية الأخرى بأن تزيين المخطوطات بالرسوم الجميلة وتذهيبها لم يكن وقفا على المصاحف وكتب



(شكل ١٠٥) صفحة مذهبة في بداية مخطوط من الإنجيل نسخ بدمشق
سنة ١٣٣٤ م ، ويحفوظ الآن بالمتحف القبطي في القاهرة

المسلمين فحسب ، بل كانت مخطوطات الإنجيل والتوراة والكتب الدينية المسيحية واليهودية
تكتب بضروب جميلة من الخط العربي وتذهب وتزين صفحاتها بالرسوم الهندسية والنباتية
العربية الطراز . وهى الرسوم والزخارف التى عم استعمالها بين رجال الفن فى ديار الإسلام من
مسلمين ومسيحيين ويهود . ولعل أبعد تلك المخطوطات مخطوط نفيس من الإنجيل ، مملوك

الطراز ، محفوظ في المتحف القبطي ، نسخ في دمشق سنة ١٣٣٤ م . وفي أوله صفحتان عليهما رسوم هندسية ونباتية مذهبة وفيهما بالخط الكوفي عبارة « الإنجيل الطاهر والمصباح الزاهر ينبوع الحياة وسفينة النجاة » (شكل ١٠٥) . وهذه الزخارف المذهبة لا تختلف في أسلوبها الفني عن زخارف الصفحات المذهبة في المصاحف الملوكة . ومن الطريف في هذا الإنجيل أن شارة الصليب اتخذت عنصرا زخرفيا في الرسوم المذهبة ولكنها مع ذلك لم تخرج الصفحة المذهبة عن الطراز الإسلامي البحت . والحق أن الأسلوب الفني الإسلامي لا يبدو في أول المخطوط فحسب ، بل إنه ظاهر في سائر صفحاته ، ولا سيما في فواصل الآيات وفي الحذائل والرسوم النباتية والزخارف الهندسية المتشابكة التي يتألف منها إطار الصفحات .

وليس غريبا أن يصيب المسلمون عامة ، والإيرانيون والترك خاصة ، أبعد حدود التوفيق في تحلية الصفحات بالرسوم وتذهيبها ، فإن هذه الفنون الزخرفية تتفق مع ميولهم واستعدادهم حتى أصبحت زخارف الصفحات المذهبة نماذج تنقل عنها الرسوم في التحف المدنية والحرفية والحصية وفي المنسوجات والسجاد .

التصوير

أما التصوير فإننا لا نعرف أن العرب كانوا يكرهونه قبل العصر الإسلامي . ونذكر كذلك أن القرآن الكريم لم يأت فيه ما يحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل التماثيل لها . والآية التي كان يفهم منها خطأ أن التصوير محرم في الإسلام هي قوله تعالى في سورة المائدة : « يأبى الذين آمنوا إنما الحجر واليسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون » . ولكن الواقع أن المقصود بكلمة « أنصاب » في رأى المفسرين هي الأصجار الكبيرة أو الأصنام التي كان العرب يعبدونها ويقدمون لها القرابين . فليس في هذه الآية إذن أى تحريم للتصوير أو عمل التماثيل .

غير أن رجال الحديث ينسبون إلى النبي عليه السلام أحاديث تحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل تماثيل لها . ولكن بعض العلماء في العصر الحاضر يعتقدون أن النبي لم يفكر في النهي عن التصوير وأن التصوير كان مباحا في فجر الإسلام ، وأن الأحاديث المنسوبة إليه في هذا الشأن غير صحيحة ، وأنها في الحق لا تمثل إلا الرأى الذي كان سائدا بين رجال الدين في بداية القرن الثالث الهجرى . وهو العصر الذى كتب فيه صفوة العلماء الذين اشتغلوا بجمع الحديث .

على أننا شخصياً نعتقد أن النبي عليه السلام ، وأن الخلفاء الراشدين من بعده ، ثم المتمسكين بالدين من الأمويين والعباسيين نهوا عن تصوير الكائنات الحية ليحموا المسلمين من الأصنام والتماثيل والصور التي قد تقود البسطاء إلى نسيان الخالق أو إلى اتخاذها وساطة يتوسل بها إلى الله ، أو إلى عبادتها لذاتها . فضلاً عن أن الفقهاء كانوا يعتبرون عمل الصور والتماثيل محاولة غير لائقة لتقليد الخالق عز وجل . أما بعد أن بعد عهد العرب بالوثنية وزال خطرهما فقد أفتى كثير من العلماء المحدثين — كالشيخ محمد عبده والشيخ عبد العزيز جادوش — بأن التصوير العلمي والفني لا يتعارض مع تعاليم الدين الحنيف . وعلى كل حال فإن الأحاديث المنسوبة إلى النبي في تحريم التصوير كان لها أثر لا سبيل إلى إنكاره ، سواء أ كانت صحيحة أم غير صحيحة .

وقد كانت كراهية التصوير عامة بين رجال الدين من سنيين وشيعية . وليس صحيحاً ما كان يظنه بعض الناس من أن المذهب الشيعي لا يعترف بهذا التحريم فالواقع أن في كتب الحديث الشيعية أحاديث تحرم التصوير ، وأن حكم رجال الدين من الشيعة هو عينه حكم أهل السنة في كراهية الصور والتماثيل^(١) .

ولكن تحريم التصوير في الإسلام لم يقض على هذا الفن قضاءً تاماً ، ونظرة إلى تاريخ الفنون الإسلامية نقتنعنا بأن القوم كانوا في كثير من الأحيان لا يكثرثون بهذا التحريم ، وأن هذا النهاون كان يحدث في شتى أقاليم الأمبراطورية الإسلامية ، فازدهر فن التصوير في بعضها ولا سيما في الأقاليم التي كانت لها تقاليد فنية عظيمة في النحت والتصوير مثل إيران وغيرها من البلاد التي تأثرت بها وخضعت في بعض العصور لنفوذها الثقافي كالهند وتركيا .

وقد قيل إن العرب ورثوا عن اليهود كراهية التصوير ، وإن أقل الشعوب الإسلامية اكترأنا بتحريم التصوير في الإسلام إنما هي الشعوب غير السامية الأصل ، فالأيوبيون مثلاً كانوا من أبطال المذهب السني ولم ينتمهم ذلك من الإقبال على اقتناء التحف المدنية النفيسة ذات الموضوعات الزخرفية الأدمية ، ولعل السر في ذلك أنهم لم يكونوا عرباً ساميين ، بل كانوا كرداً .

(١٥) راجع ما كتبناه مفصلاً عن حكم التصوير عند المسلمين في تعليقاتنا الفنية في كتاب « التصوير عند العرب » للمرحوم أحمد تيمور باشا ص ١١٩ — ١٢٩ وفي مقالنا *The Attitude of Islam Towards Painting* في المجلد السابع من مجلة كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول ، يولية سنة ١٩٤٤ ، ص ١ — ١٥ .

وقد كانت إيران في طليعة الأمم الإسلامية التي لم يؤثر فيها تحريم التصوير تأثيراً كثيراً على الرغم من أن الفقهاء في إيران كانوا يكرهون التصوير والمصورين .
وربما كان تحريم التصوير في الإسلام من الأسباب التي نستطيع أن ننسب إليها قسماً من جود هذا الفن في إيران ووقوفه عن التطور في حرية واستقلال . ولكننا نستطيع أن نقول بوجه عام إن تأثير التحريم لم يكن ظاهراً في إيران ظهوره في سائر الأقاليم الإسلامية . والواقع أن جل ما نعرفه من التصوير الإسلامي يرجع إلى إيران ، أو إلى الهند وتركيا . والمعروف أن التصوير في الهند وتركيا قام على أكتاف مصورين إيرانيين تتلمذ عليهم المصورون الهنود والترك .

ويرجع تركيز التصوير الإسلامي في إيران إلى أن الإيرانيين شعب مهيال للفن بفطرته ، وإلى أن أكثر الإيرانيين كانوا من ذوى المحيط العقلي الواسع والأفكار الحرة والتسامح الديني ، الذين يذهبون إلى أن تحريم التصوير في فجر الإسلام كان يقصده به محاربة عبادة الأوثان وإلى أن الإيرانيين ورثوا أساليب فنية في النقش والتصوير عن أسلافهم ، وإلى غير ذلك من الأسباب التي لا مجال لشرحها هنا .

بقى علينا أن نعرف السبب الذي يمكننا أن ننسب إليه جود التصوير الإيراني وبعده عن الطبيعة ، بعد أن رأينا أنهما لا يرجعان فقط إلى تعاليم الدين الإسلامي في تحريم التصوير ، تلك التعاليم التي لم يكن لها في إيران تأثير قوى . ونحن نذهب إلى أن المستول عن طبيعة التصوير الإسلامي غالباً هي الأساليب الفنية التي ورثها المصورون المسلمون عن أسلافهم من سكان الحضبة الإيرانية وبلاد الجزيرة والعراق والشرق الأدنى عامة ، فإن هؤلاء لم يكن لديهم من الحفلات والألعاب الرياضية والمناظر الطبيعية والعناية بالتربية البدنية وتقوية الأجسام ما يمكن أن يدفهم — كالإغريق مثلاً — إلى دراسة الجسم الإنساني دراسة متقنة والعمل على تصويره ، أو صناعة التماثيل له بدقة يراعى فيها صدق تمثيل الطبيعة . وحسبنا أن نوازن بين تماثيل الإغريق وتماثيل قدم من إيران أو العراق أو مصر لنفكر الفرق بين المدرستين في الفن : مدرسة الإغريق والفنون الغربية التي انحدرت منها ونسجت على منوالها ، ومدرسة الشرق الأدنى والفنون الإسلامية ولا سيما الإيرانية التي ورثتها واقتفت آثارها .

وقصارى القول أن الفن الإسلامي ، بسبب خضوعه لتحريم التصوير وتأثره بالتراث الفني في البلاد التي قام فيها ، تحلى عن ميدانين عظيمين من ميادين المبقرية الفنية التي امتازت بها الفنون الأخرى ، ولا سيما فنون الغرب التي ورثت الأساليب الفنية الإغريقية . وهذان الميدانان

هما النحت وتصوير اللوحات الفنية على النحو الذى نعرفه فى الفنون الأوروبية وفنون الشرق الأقصى . فالتصوير الذى ازدهر فى إيران وتركيا والمهند ، والذى عرفته بعض الأقاليم الإسلامية الأخرى ، كان فى أكثر الأحيان موقوفاً على توضيح الكتب وترتيبها ، سواء فى ذلك الكتب العلمية أو كتب التاريخ والأدب ودواوين الشعر وكانت له أساليب فنية اصطلاحية تجعله ميداناً فى التصوير قائماً بذاته . أما ما عرف من التصوير بالألوان المائية على الجدران (شكل ٦) فلم يكن الإقبال عليه عظيماً ، وكان بعيداً عن صدق تمثيل الطبيعة .

وفضلاً عن ذلك فإن المساجد والأضرحة والمآثر الدينية عموماً ، وكل ما يتصل بها من أثاث ، وكذلك المصاحف ، خلت فى رخاها من رسوم الكائنات الحية^(١) ولم تكن فيها صور لآدم أو نوح أو غيره من الأنبياء على توضيح تاريخ الإسلام وشرح العقائد الدينية وسيرة أبطال الأمة كما كان الحال فى مذهب المانوية أو البوذية أو فى الدين المسيحى^(٢) . وإن يكن بعض الباحثين قد عثروا على مصحف فيه بعض الصور^(٣) فإن مثل هذه الحالة نادرة جداً فضلاً عن أن هذا المصحف لا يرجع إلى العصور الوسطى ، وإنما هو من القرن الماضى ، ويمكن تفسيره بالتأثر الفنى وبالتسامح الدينى الذى نتج من اختلاط الغرب بالشرق ومن البعثات الإيرانية فى أوروبا .

ولكننا لا نستطيع أن ننفي وجود أى تصوير دينى فى الإسلام ، فإن بعض المصورين الإيرانيين عمد إلى حياة النبي وإلى بعض الحوادث الجسام فى تاريخ الإسلام فاتخذ منها موضوعات لصور كانت تشتمل فى بعض الأحيان على رسم النبي عليه السلام . بيد أن هذه الصور نادرة جداً ، ولم تحز رضا الفقهاء فى يوم من الأيام ، بل إن أكبر الفنّانين منهم كانوا لا يملكون منها شيئاً ، وإلاّ لما قدر لها أن تعيش أو تنجو من التشويه لما فيها من تحيد مضاعف ، بالتصوير فى حد ذاته ، وبالتصوير النبي نفسه فضلاً عن ذلك .

(١) فى جواب النذر الذى أمر بملء الأمر يلينا السالى سنة ٧٩٩ هـ للجامع الأقصر حشوات من الداخل عليها صور حيوانات فاطمية الطراز يرجح أنها نقلت من مكان آخر واستعملت على ظهورها . ووجدت فى مدرسة صرغتمش بالقاهرة لوح كبير من الرخام عليه عتاقيد عتب بأوراقها ورأسه صور حيوانات متعاقبة . انظر ، حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية ج ١ ص ٧٣ و١٦٢ و١٦٣ .

(٢) راجع مقالنا « الصور والنقوش والتماثيل فى الأضرحة والمساجد الإيرانية » فى العدد ٩٠ من مجلة « الثقافة » فى ١٧ من سبتمبر سنة ١٩٤٠ . وانظر كتابنا « الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى » (الطبعة الثانية) ص ٨٣ .

(٣) وصفه الأستاذ جوتهيل R. Gottheil فى مجلة الدراسات الإسلامية Revue des Etudes Islamiques بيارلوس ، من صحيفة ٢١ إلى صحيفة ٢٤ فى العدد الأول من إعداد سنة ١٩٣١ .

ومهما يكن من شيء فقد تكون أقدم صورة للنبي جاء ذكرها في كتب التاريخ ، تلك التي رآها في الصين تاجر عربي اسمه ابن هبار ، زار تلك البلاد في القرن الثالث الهجري (٩م) فأطلعه ملكها على صور كثيرين من الرسل : منهم نوح في السفينة بنحو بمن معه ، ثم موسى وعصاه بين بني إسرائيل ، ثم عيسى وقد ركب حماراً والحواريون معه ، ثم محمد عليه السلام وقد ركب جلاً وأصحابه محدقون به ، وفي أرجلهم نعال عدنية من جلود الإبل وفي أوساطهم حبال الليف قد علقوا فيها المساويك . ولسنا نعرف هل كانت هذه الصور من صناعة فنانين صينيين أو مسلمين أو من المسيحيين النساطرة ، الذين كانت منهم جالية في الصين منذ القرن الأول الهجري (٧م) .

أما أقدم الصور الدينية في المخطوطات الإسلامية فواردة في مخطوط من الجزء الحادي عشر من كتاب الأغاني لأبي الفرج الإسفهاني محفوظ في دار الكتب المصرية ويرجع إلى سنة ٦١٤ هـ (١٢١٧ - ١٢١٨ م) وتمثل الصورة أسقف نجران وعاقبها بين يدي سيدنا محمد عليه السلام^(١) . وهي من مدرسة التصوير التي ازدهرت في العراق والتي سيأتي الكلام عليها . وتأتي بعد ذلك صور دينية أخرى في مخطوط من كتاب جامع التواريخ لرشيد الدين ، جزء منه محفوظ في الجمعية الآسيوية الملكية بلندن ، والجزء الآخر في مكتبة جامعة إدنبره . ويرجع هذا المخطوط إلى نحو سنة ٧١٠ هـ (١٣١٠ - ١٣١١ م) وهو من مدرسة التصوير الإيرانية الموقلية . والمعروف أن الوزير رشيد الدين كان عالماً جليلاً ومؤرخاً كبيراً بذل الجهود الكبيرة في تصنيف كتابه «جامع التواريخ» وجلب إلى تبريز عدداً عظيماً من المصورين لتوضيح مخطوطات كتابه وترتيبها بصور يبدو فيها تأثير الأساليب الفنية الصينية والموقلية والمسيحية والهندية . وقد صور لنا أحد هؤلاء الفنانين أو بعضهم ، بضع صور تمثل حوادث مشهورة في السيرة النبوية . فنرى إحداها تمثل مولد النبي عليه السلام وقد كتب عليها : « ولادت هايون بادشاه كائنات عليه السلم » . كما نرى في صورة أخرى الراهب بحيرا أمام النبي يرى فيه امارات النبوة ويقطن إلى ما سيكون له من عظيم الشأن . ونشاهد النبي في صورة ثالثة يهيم بأن يرفع يديه الحجر الأسود ليضمه في جدار الكعبة ، حين اختلف زعماء قريش أيهم يكون له نغار وضع الحجر في هذا المكان وحكموا محمداً فطلب إليهم ثوباً وضمه فيه يده وأشار على كبير كل قبيلة أن يأخذ بطرف من أطراف الثوب فخلعوه جميعاً إلى ما يحاذي

(١) انظر ما كتبه الدكتور بشر فارس عن هذه الصورة في مجلة المجمع العلمي القصري ، بالجزء الثامن والعشرين . فإن له الفضل في العثور عليها وسوف يظهر له بحث يتناول جميع وجوهها .

موضع الحجر من البناء ، ثم رفعه النبي ووضع في مكانه . كما نرى صورة رابعة تمثل عليه السلام جالساً في غار حراء يتلقى الوحي ، ونجده في صورة خامسة مع أبي بكر بالفار في طقمما إلى يثرب .

وتمت مخطوط من كتاب الآثار الباقية للبيروني محفوظ في جامعة ادنبره وبه صور أخرى للنبي عليه السلام . ويرجع تاريخ هذا المخطوط إلى سنة ٧٠٧هـ (١٣٠٧—١٣٠٨ م) . وما يستوقف النظر في صورته أن رأس النبي تحيط به هالة على النحو المعروف في صور السيد المسيح والقديسين . على أن هذه الهالة فقدت معناها في الفنون الإسلامية ، فلم تعد تدل على قدسية ما ، وإنما استخدمها الفنانون لتمييز أعظم الأشخاص شأنًا في الصورة ، من سلطان أو أمير أو ذي هيبة أو ما إلى ذلك ، وهناك هالة من نور يشع إلى الجوانب ، استخدمها الإيرانيون لمحمد والرسول ، واستخدمت عند الشيعة عامة حول رأس الإمام علي أيضاً ، بينما نرى في الصور الهندية هالة مستديرة يرسمها الفنانون حول رؤوس الملوك والأمراء وبعض القديسين .

وتمت مخطوط آخر من كتاب روضة الصفا ليرخواند ، يرجع إلى سنة ١٠٠٣هـ (١٥٩٥ م) . وفيه صور بعض حوادث السيرة النبوية . ومنها أسطورة شق صدر النبي وهو يقيم في البدياء عند مرضعته حليمة السعدية ، وهي الأسطورة التي تستند إلى المعنى الحرفي للآية القرآنية : « ألم نشرح لك صدرك ووضعنا عنك وزرك الذي أنقض ظهرك » . وفي هذا المخطوط صورة أخرى تمثل موت أبي جهل في معركة بدر ، وثالثة تمثل تحطيم النبي الأصنام في البيت الحرام بعد فتحه مكة ، ورابعة تمثل حادث غدير خم وهو الذي يقول الشيعة إن النبي أوصى فيه بأمرته بعد حجة الوداع وأعلن أن سيدنا علياً سيكون خليفة له .

وفضلاً عن ذلك فإن بعض المؤلفات المتنوعة في قصص الأنبياء كان يشتمل على صور للنبي ، وقد وصل إلينا مخطوطان منها ، وفي كل منهما صورة تمثل أول لقاء بين النبي والسيدة خديجة . وهناك صور في بعض مخطوطات أخرى ، وتمثل النبي عليه السلام جالساً بين فريق من الصحابة وأهل البيت .

ومهما يكن من شيء فقد كثرت في إيران منذ القرن العاشر الهجري (١٦ م) الصور التي تمثل النبي وسيدنا علياً والحسن والحسين ، وترى في بعضها حول رأس النبي هالة من النور يغلب على الظن أنها متقولة عن الهالة التي كانت ترسم حول رأس بوذا في الفن الهندي .

على أن أكثر الصور التي جاء فيها رسم النبي عليه السلام لا تظهر فيها ملامح وجهه بل



(شکل ١٠٦) صورة سيدنا موسى وسيدنا شيعب وابنتيه في مخطوط من كتاب تاريخ الانبياء لاسحق بن ابراهيم بن منصور النيسابوري . محفوظ في المكتبة الأهلية بباريس ويرجع أنه يرجع إلى نهاية القرن ١٠ هـ (١٦ م)

نوی عليه نقاباً يحجبها اللهم إلا في الصور القديمة . بل إن بعض الصور المتأخرة كان يكتفي فيها برسم النبي على شكل مجموعة من الأشعة بدون جسم أو رأس . ففي المكتبة الأهلية

بباريس مخطوط من كتاب فارسي منظوم في سيرة النبي والخلفاء الراشدين ومؤرخ من سنة ١٠٧٨ هـ (١٦٣٢ م) وفيه صورة للنبي من هذا النوع .

وقد رسم المصورون المسلمون في بعض الأحيان صوراً لأنبياء آخرين (شكل ١٠٦) ، ولا سيما سيدنا عيسى عليه السلام . ومن المرجح أنهم كانوا في مثل هذه الحالة يتأثرون بصورة هؤلاء الأنبياء في المخطوطات المسيحية والزرديكية ، بل إننا نكاد نرى هذا التأثير في كل الصور التي تتفق مناسبتها في الديانتين المسيحية والإسلامية ، وأما إذا كان ما يراه المسلمون في هذا الشأن يخالف ما يراه الدين المسيحي ، فإن الفنانين المسلمين براعون تعاليم الإسلام . ومن أمثلة ذلك بيان المحل الذي ولد فيه السيد المسيح عليه السلام ، إذ أن القرآن لم يذكر ولادته في أخور ، وإنما جاء في سورة مريم « فحملته فانتبذت به مكاناً قصياً فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة قالت ياليتني مت قبل هذا وكنت نسياً منسياً . فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سرياً . وهزى إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً » .

وهكذا نرى أن كراهية التصوير في الإسلام لم تمنع من ازدهار التصوير على يد الإيرانيين والهنود والترك ، بل لم تمنع المصورين من رسم بعض الموضوعات الدينية بغير أن يتخذوا التصوير وسيلة لشرح عقائد الدين الإسلامي وبغير أن يكون للفنانين المسلمين ما كان للفنانين المسيحيين من شعور بأنهم دعامة من دعائم الدين وبأن منتجاتهم تساعد على ميث روح الصلاح والتقوى في بني دينهم ، والمعروف أن بعض النقاد في الفنون الغربية يشكون من هذا الاتصال الوثيق الذي كان بين الفنانين والكنيسة حتى غلب على منتجاتهم الطابع الديني إلى عصر غير بعيد . أما في الإسلام فإب العكس صحيح ، إذ كان رجال الفن منبوذين من الفقهاء والمتدينين .

المدرسة السلجوقية أو مدرسة بغداد

كان للمسلمين إذن تصور ليس لنا أن نقرن بينه وبين التصوير في الفنون الأخرى اللهم إلا صور المخطوطات في العصور القديمة والوسيطة . وعلى الرغم من أن الصور الإسلامية كانت كثيرة التشابه فقد نشأت في الإسلام طرز أو مدارس في التصوير ، لها مميزاتها ويمكن أن يفرق ذوو الإلمام بالفنون الإسلامية بين منتجات كل مدرسة من هذه المدارس . فالصور التي تنسب إلى المدرسة السلجوقية المعروفة باسم مدرسة العراق أو مدرسة بغداد موجودة في بعض مخطوطات الكتب القديمة العربية أو الفارسية التي ألقت أو ترجمت في



(شكل ١٠٧) صورة طبيب يحضّر دواء للسعال من المدرسة
اللاجوية . في المتحف المتروبوليتان بنيويورك

العلوم والطب والحيل
لليكانية ، ككتاب
الحيل الجامع بين العلم
والعمل للجزري ، وكتاب
محاسن الخلوقة للقرظي .
كما نجد أيضاً في بعض
مخطوطات الكتب الأدبية
ككافية ودمنة ومقامات
الحريري . وكانت منتجات
هذه المدرسة العراقية شراً

للقن أو ايضاحه . وكانت نشأتها على يد فنانيين من أتباع الكنيسة المسيحية الشرقية أو من
المسلمين الذين تأثروا بأساليبهم الفنية أشد التأثير ، بعد أن أخذ المسلمون الفنون والصناعات عن
أهل الأمم التي فتحوها . وعلى كل حال فإن المدرسة العراقية في التصوير الإسلامي تمتاز بأنها
عربية أكثر منها إيرانية ، فالأشخاص في منتجاتها تلوح عليهم مسحة سامية ظاهرة ، وتغطي
وجوههم لحي سود فوقها أنوف قني ، وكثيراً ما ترى في الصور التي توضح حيل أبي زيد
السروجي في مقامات الحريري شيئاً كثيراً من دقة التعبير والمهارة في تصوير الجموع . وتمتاز
منتجات هذه المدرسة بأكاليل النور التي رسمها الفنانون حول رؤوس الأشخاص ، وبالملايس
المزركشة والمزينة بالأزهار ، وبالطريقة الاصطلاحية البسيطة التي رسم بها الأشجار ، وبالملائكة
ضوي الأجنحة الدبية ، وأكثر هذه الأساليب الفنية مأخوذ عن الصور التي كان يرقها أتباع
الكنيسة المسيحية الشرقية في الشام وبلاد الجزيرة ؛ ولكنها ليست بعيدة عن بعض الأساليب
الفنية التي ازدهرت في إيران في ذلك العصر . ومن ذلك أن رسومها تشبه الرسوم الموجودة
على الخزف الإيراني المعروف باسم « مينائي » والذي كانت مدينة الري أعظم مراكز صناعته
في القرن السابع الهجري (١١٣) .

ومن أعلام الفنانين الذين قامت على أكتافهم هذه المدرسة معوران : هما عبد الله ابن
الفضل ، وبجي بن محمود بن يحيى بن الحسن الواسطي . أما عبد الله بن الفضل فكانت صور
سنة ٦١٩هـ (١٢٢٢ ميلادية) مخطوطاً من كتاب خواص العقاقير ، فيه نحو ثلاثين صورة
تناولتها أيدي التجار فوزعتها بين المتاحف والمجموعات المختلفة . وأشهرها صورة رجلين ، كل



(شكل ١٠٨) صورة موكب في مخطوط من مقامات الحريري محفوظ في المكتبة الأهلية بباريس ويرجع إلى سنة ٦٣٤ هـ (١٢٣٧ م)

منهما تحت شجرة وبينهما
وعاء يحركه أحدهما بمصا
في يده وتمثل هذه الصورة
صناع الرصاص . وهناك
صورة أخرى في المتحف
المتروبوليتان بنيويورك
تمثل طبيباً يحضر دواء
للسعال (شكل ١٠٧) .
كما أن في متحف اللوفر
بباريس صورة أخرى تمثل
طبيباً يحضر دواءً لزوجها
يكن من شيء فإن التأثير
البيزنطي ظاهر في كل
هذه الصور التي رققها
عبدالله بن الفضل، فأكبر

الظن أنه كان تلميذاً لفنان مسيحي في العراق ، وليس ببعيد أنه كان مسيحياً اختار الإسلام
وتسمى باسم عبد الله كما يفعل أغلب المسيحيين الذين يعتنقون الدين الإسلامي .

أما يحيى بن محمود بن يحيى بن الحسن الواسطي فكتب سنة ٦٣٤ هـ (١٢٣٧ م) مخطوطاً
من مقامات الحريري محفوظاً الآن في المكتبة الأهلية بباريس (رقم ٥٧٤٨ عربي) ، وفيه نحو
مائة صورة لتوضيح الحكايات التي يرويها الحارث بن همام عن حيل أبي زيد السروجي
ونواده . ولأرب في أن هذه القصص والرسوم التي توخها صور صادقة للحياة الاجتماعية
في ذلك العصر وسجل يمكن أن تستنبط منه البيانات الكثيرة عن العادات والملابس
فيه (شكل ١٠٨) .

وفي دار الكتب المصرية مخطوط به صور من المدرسة العراقية وهو كتاب البيطرة وفي
آخره أنه كتب في بغداد سنة ٦٠٥ هـ (١٢٠٩ م) ويشتمل هذا المخطوط على تسع وثلاثين
صورة منقوشة ومنمودة ويسودها اللون الأخضر والأزرق والوردي ، وأهم موضوعات هذه



الصنور رسوم الخيل وحدها أو مع سوابها (شكل ١٠٩) . وهي صور ابتدائية ليس فيها من قواعد الفن وأصوله شئ كثير . ولكن ما لهذا المخطوط من عظيم الشأن يرجع إلى أنه من أقدم المخطوطات الإسلامية المصورة^(١) .

وتمت مخطوطات

(شكل ١٠٩) صورة في مخطوط من « كتاب البيطرة » محفوظ في دار الكتب المصرية ويرجع إلى سنة ٦٠٥ هـ (١٢٠٩ م)

إيرانية من نهاية القرن السابع الهجري (١٣ م)

يمكن اعتبارها حلقة الاتصال بين الأساليب الفنية في المدرسة السلجوقية وفي المدرسة الإيرانية المغولية التي خلفتها ومن أعظم هذه المخطوطات شأنًا كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع في مكتبة بيربنت مورجان . وقد كتب في مراغة للسلطان غازان سنة ٦٩٩ هـ (١٢٩٩ م) .

المدرسة الإيرانية المغولية

ثم ازدهرت في التصوير الإسلامي الإيراني مدرسة أخرى في نهاية القرن السابع وفي القرن الثامن الهجري (١٣ - ١٤ م) حين كانت أعظم مراكز صناعة التصوير تبريز وبغداد وسلطانية . أما تبريز في إقليم أذربيجان فكانت عاصمة الأمراء المغول في الصيف ، بينما كانت بغداد مقرهم في الشتاء بعد أن فتحوها سنة ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ م) . وكانت سلطانية إحدى مدن العراق المعجمي التي أعجب بها كثيرون من أمراء المغول . وكانت هناك مراكز أخرى كسمرقند وبخارى ، ولكن صيت هاتين الدينيتين إنما ذاع في العصر التالي - عصر تيمور وخلفائه - على الخصوص .

ولا يجب أن ننسى حين ندرس أية ظاهرة من الظواهر الفنية في عصر المغول أن الملاحظة

(١) راجع تعليقاتنا الفنية في كتاب « التصوير عند العرب » للرحوم أحمد تيمور باشا ص ١٧٣ .



(شكل ١١٠) السلطان غازان ومعه نساؤه وبعض الفقهاء والضباط
المغول ، في مخطوط من تاريخ رشيد الدين محفوظ المكتبة الأهلية بباريس
ويرجع إلى بداية القرن ٨ هـ (١٤ م)

كانت وثيقة في عصرهم بين إيران وبين الشرق الأقصى ، إذ أن الأمرين اللتين كانتا تحركان
في الصين وفي إيران إبان القرنين السابع والثامن (١٣ — ١٤م) هما أمرتان مغوليتان تجمعهما
روابط الجنس والقرابة . فضلاً عن ذلك فإن المغول عندما استوطنوا إيران استصحوا معهم
عمالاً وصناعاً وتراجمة من الصينيين . ولذا فإننا نشاهد أن أساليب الشرق الأقصى واضحة
في الفنون الإيرانية منذ عصر المغول^(١) . ونرى على الخصوص أن الإيرانيين حين عرفوا

(١) راجع كتابنا « الصين وفنون الإسلام » .



(شكل ١١١) رسم في مخطوط من كتاب جامع التواريخ
للوزير رشيد الدين . من إيران في القرن ٨ هـ (١٤ م)

منتجات الصين في الرسم والتصوير استطاعوا الانصراف عن أساليب المدرسة المراقية وساروا في طريق خاص تطور تطوراً طبيعياً حتى وصل إلى القمة في عصر الدولة الصفوية .

وهكذا نرى أن المدرسة المغولية هي أولى المدارس الإيرانية الصحيحة في التصوير الإسلامي . ولكن عصر المغول كان قصير الأمد وكان مملوئاً بالحروب ، ولذا فإن منتجات المصورين فيه لم تكن كثيرة ، أو لم يصل إلينا منها على الأقل إلا شيء يسير . ولم تتميز هذه الآثار الفنية بالرفعة والأناقة التي نراها في منتجات العصر التيموري أو العصر الصفوي ، وإنما كان أكثرها مناظر قتال توضيحاً للكتب في التاريخ أو في القصص الحربية ، أو مناظر تمثل أمراء المغول بين أفراد أسرهم وحاشيتهم (شكل ١١٠) . ولكنها سجل حافل بالوثائق اللازمة للدراسة الملابس في عصر المغول (شكل ١١١) .

ولا زب في أن عصر المغول لم يكن أول عهد الإيرانيين بأساليب التصوير عند الصينيين ، فقد كان المسلمون عامة يحبون بمهارة الصينيين والروا في التصوير ويذكرون أن المصور الرومي أو الصيني يستطيع أن يفرق في صورته بين مراحل العمر المختلفة وبين الحالات النفسية المتنوعة ، فيمكنه أن يميز ضحكة الشامت من ضحكة السرور وما إلى ذلك . ويروى أن رودكي أول شعراء الفرس كتب ترجمة شعرية باللغة الفارسية لكتاب كاليلا ودمنة قدمها للملك نصر بن أحمد الساماني في القرن الرابع الهجري (١٠ م) واستدعى نصر بعض المصورين الصينيين



(شكل ١١٢) رسم الجبال في الطريق إلى بلاد البيت . في عطرط من «جامع التواريخ» لرشد الدين ، مورخ
بين عامي ٧٠٧ هـ و ٧١٤ هـ (١٣٠٦ — ١٣١٤) ، جزء من عطرط في مكتبة جامعة أدنبرة ، والمجلد الآخر
التي يضم هذا الرسم عطرط في الجمعية الملكية الأكسبرية بلندن

لترين مخطوطاتها بالصور التوضيحية . ولكن هذا الحادث لم يكن له صدهاء ولم تزدهر في إيران — على ما نعلم — مدرسة إيرانية في التصوير قبل عصر الفول .
ونلاحظ أن المغول كانت لهم شهرة سيئة في تخريب المدن وسفك الدماء ، ومع ذلك فقد كانوا يقيمون على الثنائين ويستخدمونهم ، فلا غرو أن كانت عصرهم عصر ازدهار نسبي في الفنون ولا سيما في التصوير وصناعة الخزف . ولعل لذلك أوثق الصلات بثقافتهم الصينية ، لأن اتصال العالم الإسلامي بالشرق الأقصى زاد في عصرهم زيادة كبيرة ، ولكن المعروف أن هذا الاتصال يرجع إلى فجر الإسلام ، فقد كتب أحد المؤلفين الصينيين في القرن الثاني الهجري (٨م) أن كثيراً من الصناع المسلمين في الكوفة كانوا يتعلمون من الصينيين النقش والتصوير والنسج وصناعات التحف الذهبية والفضية .

وعلى كل حال فإن أثر الفن الصيني في صور المدرسة المغولية الإيرانية يتجلى في سحنة الأشخاص (شكل ١١٢) ، وفي النجاح النسبي في تمثيل الطبيعة ، وفي رسم النبات بدقة تبعد عن الاصطلاحات الوضعية التي عرفناها في المدرسة الساجوقية ، كما يتجلى كذلك في مراعاة النسب ودقة رسم الأعضاء في صور الحيوان . وفصلاً عن ذلك فقد أخذ الفنانون الإيرانيون من فنون الشرق الأقصى بعض الموضوعات الزخرفية ، ولا سيما رسوم السحب (تشي) ورسوم بعض الحيوانات الخرافية التي امتاز الفن الصيني بها .

ومما نلاحظه في صور هذه المدرسة تنوع في غطاء الرأس ، فللمحاربين أنواع كثيرة من الخوذات وللنساء قلنسوات مختلفة بعضها يزينه ريش طويل ، ولرجال ضروب شتى من القلنسوات والعمام . وأكثر صور هذه المدرسة موجود في مخطوطات الشاهنامه وكتاب جامع التواريخ للوزير رشيد الدين المتوفى في بداية القرن الثامن (١٤م) والذي تروى المصادر التاريخية أنه أسس ضاحية لمدينة تبريز سماها باسمه واستخدم فيها خطاطين وفنانين لنسج مؤلفاته وتوضيحها بالصور .

ومن أشهر المخطوطات التي تنسب إلى هذه المدرسة مخطوط « جامع التواريخ » المحفوظ في لندن وادبره والذي أشرنا إليه عند الكلام على التصوير الديني . وتمت نسخة كبيرة من الشاهنامه كان منها نحو ثلاثين صفحة في مجموعة ديموت Demotte وتفرقت اليوم بين اللوفر والمجموعات الأثرية في أوروبا وأمريكا .

ومن أبدع الصور التي تنسب إلى المدرسة الإيرانية المغولية في منتصف القرن الثامن الهجري (١٤م) مجموعة رسمت لنسخة من كتاب كاليه ودمنة ثم جمعت في مرقمة للشاه



(شكل ١١٣) صورة من مخطوط كلية ودمنة محفوظة في مكتبة الجامعة باستانبول .
ترجع إلى القرن ٨ هـ (١٤ م) ويمثل الجزء العلوى منها قصة الكلب الذى ترك
فريسته ليأخذ صورتها فى الماء . أما الجزء السفلى فيمثل أسدا يقترس ثورا

بهماسب . وهى محفوظة الآن فى مكتبة الجامعة باستانبول (شكل ١١٣) . وقد ظن بعض العلماء
فى البداية أنها من آثار مدرسة فنية ازدهرت فى خراسان فى النصف الثانى من القرن السادس
المهجى (١٢م) وتأثرت بالأساليب الصينية قبل أن يقبض النول على زمام الحكم فى إيران .
ولكن الحق أن الدقة فى رسم الأشخاص فى تلك الصور لا يمكن وجودها فى القرن السادس
المهجى مع ما نعرفه فى الصور المصنوعة فى القرن السابع من بساطة ومسحة أولية . فضلا عن

أننا نلاحظ في صور تلك المجموعة أن الفنان قد هضم ما اقتبسه من العناصر الصينية في رسم المناظر الطبيعية ، وأنه قد أصاب حظاً كبيراً من التوفيق في ملاحظة الطبيعة وفي إكساب صوره شيئاً من الحركة وفي إتقان الرسوم الآدمية والحيوانية ، مما يحمانا على نسبتها إلى هرة في منتصف القرن الثامن الهجري (١٤ م) .

عصر تيمور ومدرسة هرة

ازدهرت مدارس التصوير التيمورية ولاسيما مدرسة هرة في نهاية القرن الثامن وفي القرن التاسع الهجري (١٤ - ١٥ م) . وكان أهم مركز لفن التصوير في عصر تيمور مدينة سمرقند ، التي اتخذها هذا العاهل مقراً لحكمه وجمع فيها أشهر الفنانين وأصحاب الصناعات الدقيقة ، ولكن تبريز وبغداد ظلتا أيضاً من مراكز هذا الفن .

وأما في عهد ابنه شاه رخ فقد أصبحت هرة محط رحال الفنانين وميدان عملهم . وقد كان تيمور محباً للفن والأدب ، على الرغم من شذوذه ونفاظته ، بينما كان ابنه شاه رخ من أشد ملوك الفرس عطفاً على الفن والفنانين . فلا غرو أن كان الفن في عصر تيمور وخلفائه اجتاز مراحل الاقتباس والاختيار من الفنون الأجنبية والتأثر بها ، ووصل إلى عنفوان شبابه وأصبح ما نقله عن غيره من الذنون جزءاً لا يتجزأ منه .

وطبعي أن عصر تيمور نفسه شهد مرحلة الانتقال من المدرسة الإيرانية المغولية إلى مدرسة هرة كما يظهر من مخطوطين محفوظين في المتحف البريطاني . وأعظمهما شأنًا نسخة من قصائد خواجو كرماني في الحديث عن غرام الأمير الإيراني های بهمايون ابنة عاهل الصين . وقد كتبت هذه النسخة بقلم الخطاط الإيراني المشهور مير علي التبريزي في بغداد سنة ٨٧٩٩ هـ (١٣٩٦ م) . وقد جاء في إحدى صور هذا المخطوط إمضاء المصور الإيراني جنيد السلطاني (شكل ١١٤) الذي كان في خدمة السلطان أحمد من السلاطين الجلائريين ببغداد . وكان الجلائريون أسرة مغولية سادت العراق في القرن الثامن (١٤ م) واشتغل أحد أمراءها - وهو السلطان أويس - بالتصوير ، وكان له فيه شأن يذكر .

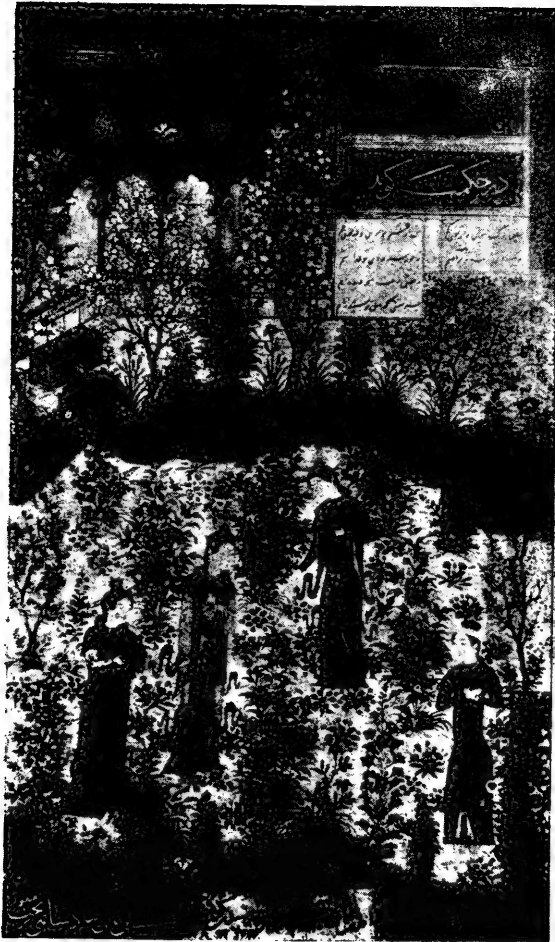
ومهما يكن من شيء فإن الصور التي ترجع إلى نهاية القرن الثامن (١٤ م) تظهر فيها أهم الزخارف والأساليب الفنية التي صارت في القرن التالي من أخص مميزات التصوير الإيراني في مدرسة هرة .

وأم هذه الأساليب الفنية مناظر الزهور والحداثق ، وآثار فصل الربيع ، ثم الألوان

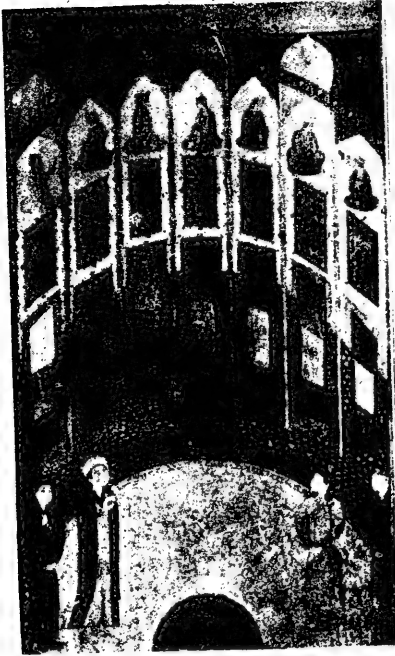


(شكل ١١٤) صورة حبيبن . في مخطوط من منظومات خواجو کرمانی
بالمتحف البريطاني . مؤرخ من سنة ١٧٩٩ هـ (١٢٩٧) ومخطوط في المتحف البريطاني

الساطعة التي لا يكسر من حدتها تدرج ما ، ثم الأشجار الطبيعية ذات الجبال والتلال
الرسومة على شكل الأسفنج . فضلاً عن ذلك فإن الفنانين استطاعوا الوصول إلى نسب
معقولة بين الأشخاص الرسوميين في الصورة وبين ما يحيط بهم من عمارت ومناظر
ومن مقتنيات دار الكتب المصرية مخطوط نفيس من كتاب الشاهنامة للفردوسي (رقم
٧٣ تاريخ فارسي) كتبه لطف الله بن يحيى بن محمد في شيراز سنة ١٧٩٦ هـ (١٣٩٣ م) ، وفيه



(شكل ١١٥) صورة في صفحة من مخطوط ضائع من منطومات خواجو كرماني وتمثل الأمير
علي الإيراني وقد انتقل في الحلم إلى بلاط ملك الصين حيث نراه في حديقة القصر يلتقي الأميرة هانيون .
من إيران في القرن ٩ هـ (١٥ م) . ومحفولة في متحف الفنون الزخرفية في باريس
صيفة مزخرفة وسميع وستون صورة تختلف في قيمتها الفنية ، فبعضها لم يكمل بعد ، والبعض
الأخر أعيد بالألوان على أجزاء منه في عصر متأخر ، أو نقش كله من جديد .



وعلى كل حال فإن العصر
الذهبي للتصوير الإيراني إنما يبدأ
في عهد خلفاء تيمور : ابنه شاه
رخ وحفدة بايسنقر وإبراهيم
سلطان واسكندر بن عمر شيخ ،
إذ أصبحت للصور الإيرانية في
عصرهم ذاتية قوية تمثل روح
الفن الإيراني ، بعد أن هضم كل
ما استعاره من أساليب الفنون
في الشرق الأقصى .

ومما ساعد على كثرة
الإنتاج واتقان الصور في عصر
خلفاء تيمور أن الدولة كانت
مقسمة إلى أقاليم مختلفة يحكمها
أمراء لهم نصيب وافر من
الاستقلال ولهم حاشية وبلاط كما
للعاهل الأكبر الذي كان

(شكل ١١٦) بهرام جور والصور السبع . في مخطوط من
مدرسة شيراز سنة ٨١٣هـ (١٤١٠م) محفوظ في مجموعة جلينكيان
ولذا نشأت مراكز فنية عديدة كانت تتنافس في سبيل النهضة بالفنون ولا سيما التصوير .

وقد أسس شاه رخ مكتبة في مدينة هراة ، التي أصبحت في عصره أعظم مراكز التصوير
شأنًا . ثم جاء ابنه بايسنقر فأنشأ مكتبة أخرى ومجمعاً للفنون استقدم إليه أعلام الخطاطين
والذهبيين والمصوريين والمجلدين فانتقلت صناعتنا التصوير والتذهيب من تبريز وسمرقند
وشيراز إلى هراة .

ومن المصادقات التاريخية التي ساعدت على نمو الروابط بين الصين وإيران أن سقوط
أسرة الغول في إيران سنة ٧٣٦هـ (١٣٣٦م) تبعه بعد فترة قصيرة سقوط أسرة يوان المغولية
في الصين وقيام أسرة منج (٧٧٠ - ١٠٤٤هـ / ١٣٦٨ إلى ١٦٤٤م) فكان طبيعياً أن ينشأ



الود المتبادل بين الأسرتين
الجديتين بعد نجاحهما في
تقويض نفوذ المنول .
وتبدلت البعثات بين
الصين وإيران في عصر
شاه رخ وباستقر . ومن
الذين أوفدوا في إحدى هذه
البعثات في عهد باستقر
مصور اسمه غياث الدين ،
كله عاehl إيران أن يصف
كل ما يراه في طريقه . وقد
وصلنا هذا الوصف في
كتاب اسمه « مطلع
السعدين » ، كتبه بالفارسية
كجال الدين عبدالرازق ونقله
إلى الفرنسية المستشرق
كترمير . وأكبر الظن أن

هذه البعثات كانت تعود
من الصين بكثير من

المنتجات الفنية في تلك البلاد ، كما كانت تحمل إليها بدائع التحف المصنوعة في إيران .
والواقع أن الآثار الفنية من مدرسة هراة تشهد بتأثير قوى لاذنون الصينية ولا سيما
في جلود الكتب التي كانت الحيوانات الخرافية الصينية من أهم عناصر الزخرفة فيها .

ومن أبدع الصور التي تنسب إلى مدرسة هراة صورة مستقلة ومحفوظة الآن في متحف
القنون الزخرفية بباريس وهي تمثل لقاء هماي وهمايون في حدائق القصر الملكي بمدينة يكن
(شكل ١١٥) ويتجلى فيها حب الطبيعة وإبداع تصويرها مع التوفيق في التعبير عن ارستقراطية
الأشخاص المرمومين فضلا عن أن ألوانها وأزهارها تكسبها سحرا عجيبا .



(شكل ١١٨) صورة خسرو يقتل بهرام جوين . في مخطوط من أشعار
فارسية كتبه سنة ٨٢٣ هـ (١٤٢٠ م) محمود الكاتب الحسيني في شیراز
لمكتبة الأمير بيسنقر . هو كان محفوظا في القسم الإسلامى من متاحف برلين

وفي مجموعة جالينكيان مخطوط من مجموعة شعرية ، كتب سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠ م) لإسكندر
سلطان حاكم شیراز وابن شاه رخ بخط محمود مرتضى الحسيني (شكلي ١١٦ و ١١٧) ، الذى كتب
تخطوطا آخر من مجموعة شعرية كان محفوظا حتى قيام الحرب الأخيرة في القسم الإسلامى من
متاحف برلين . وقد تم في سنة ٨٢٣ هـ (١٤٢٠ م) مكتبة الأمير بيسنقر . ويتميز بمحرم



(شكل ١١٩) خسرو وشيرين . في مخطوط من أشعار فارسية كتبه سنة ٨٢٢ هـ (١٤٢٠ م) محمود الكاتب الحسيني في شيراز لمكتبة الأمير باينقر وكان محفوظا في القسم الإسلامي من متاحف برلين

للمصور على رسم أقل عدد ممكن من الأشخاص في صورته وبالألوان الهادئة الخفيفة والأساليب الاصطلاحية في رسم التلال (شكلي ١١٨ و ١١٩).

وفي المكتبة الأهلية بباريس مخطوط من كتاب مجموعات النجوم لعبد الرحمن الصوفي ، كتب للسلطان التيموري أولوغ بك بن شاه رخ في مدينة سمرقند قبل عام ٨٤١ هـ (١٤٣٧ م) . وفيه كثير من الرسوم الآدمية ورسوم الطيور والحيوانات التي توضح أسماء النجوم والمجموعات الفلكية (شكل ١٢٠).



(شكل ١٢٠) رسم في مخطوط من مجموعات الجوامع لعبد الرحمن الصوفي . كتب لاسطان التيموري اولوغ بك ابن شاه رخ في مدينة سمرقند قبل عام ٨٤١ هـ (١٤٣٧ م) وعُفُوْظ في المكتبة الأهلية بباريس .
وتمت مخطوط إيرانى فيه ديوان سلطان أحمد جلاؤ و يرجع إلى بداية القرن التاسع الهجرى .
(١٥٠ م) وفي هوامش صفحاته الأخيرة رسوم تخطيطية على الطراز الصينى وفيها تذهيب ولون بسيط . وهي فريدة في نوعها (شكل ١٢١) . فالعروف أن الخطاط كان يترك مساحة مستطيلة الشكل في معظم الأحيان ، ليرسم فيها الصورة التى يراد رسمها . وحدث أن كانت بعض أجزاء الصورة تمتد إلى الهامش . وحدث أيضا أن الهوامش كانت تزين برسوم حيوانات وزهور ونبات . ولكن الرسوم الرئيسية التى تراها في هوامش الصفحات الأخيرة في هذا المخطوط نادرة جدا في هوامش المخطوطات الإيرانية . وأكبر الظن أنها وثيقة الصلة بالمدرسة الفنية التى ازدهرت بمدينة تبريز في نهاية القرن الثامن الهجرى (١٤٠ م) حيث بلغ التأثير بالأساليب الفنية الصينية أقصى منتهاه .

ومن المخطوطات التى تحتوى على صور مشهورة تنتمى إلى هذه المدرسة مخطوط من كتاب فارسى عن قصة المراج اسمه «معراجنامه» كتب لشاه رخ في مدينة هراة سنة ٨٤٠ هـ (١٤٣٦ م) ومُحْفَوظ الآن في المكتبة الأهلية بباريس . وتتماز صور هذا المخطوط بأن



(شكل ١٢١) رسم على الطراز الصيني في هامش صفحة من مخطوط إيراني فيه ديوان
سلطان أحمد جلّاء ويرجع أنه يرجع إلى بداية القرن ١٥ (١٥٠ م)

جلّها مربع الشكل ومستقل عن اللقن ، ولكن فيها تكراراً إذ أن أكثرها يمثل النبي عليه
السلام وأكبّ البراق تحف به الملائكة ويتقدمه سيدنا جبريل ويسير الركب في السموات
ويقابل الأنبياء والرسل . والملاحظ في رسوم النبي وأصحابه أن السحنة وتقاطع الوجوه تدل



(شكل ١٢٢) صورة من مخطوط تاريخي في مجموعة اشبروف
ترجع إلى القرن التاسع الهجري (١٠٠ م)

على اصل عربي ، بينما يظهر التأثير الصيني في رسوم الملائكة بوجوههم المستديرة وعيونهم
الصغيرة المنحرفة ، كما يظهر أيضاً في رسوم السحب الصينية التي تغطي أرضية الصور .

وفي دار الكتب المصرية مخطوطان من طراز هذه المدرسة أولهما من كتاب جمشيد وخورشيد (رقم ١٥٦ أدب فارسي) وقد فرغ من كتابته عماد خباز سنة ٨٤١هـ (١٤٣٨ م) وفي أول المخطوط صيغتان مذهبتان غاية في الجمال والإبداع ، ولكن الصورة الوحيدة فيه غير متقنة الصنعة ويظهر أنه قد أعيد نقشها بالألوان في عصر متأخر . أما المخطوط الثاني فنسخة من كتاب الشهنامة للفردوسي (رقم ٥٩ تاريخ فارسي) ، كتبها محمد السمرقندي سنة ٨٤٤هـ (١٤٤٠ م) وفيها خمس وستون ومائة صورة ، ولكن أكثرها أعيد نقشه في عصر متأخر فقلّت قيمتها الفنية .

وفي مجموعة أشيروف صورة من مخطوط فارسي عليها أشعار في تاريخ الشاه طهماسب وتدل أرضية الصورة وملابس الأشخاص فيها على أنها ترجع إلى القرن التاسع الهجري (شكل ١٢٢) .

ويجدر بنا أن نلاحظ أن الصور الإيرانية في القرن التاسع (١٥ م) تنسب عادة إلى هراة ؛ لأن هذه المدينة كانت أهم ميدان لفن التصوير في ذلك العصر . ومع ذلك فقد كان كثيرون من أعلام المصورين ينتقلون في الدولة الإيرانية من بلد إلى بلد ، وكانت المراكز الفنية المختلفة تتبادل المصورين المشهورين . ومن ثم فإننا لا نكاد نجد فرقا ظاهريا بين الصور التي كانت تصنع في هراة والصور التي كانت تصنع في المدن الإيرانية الأخرى كشيراز ، اللهم إلا ما كان من ريشة غير المتمازين من رجال الفن ، لأن مثل هؤلاء مثل الصانع الريني الذي تظل آثاره الفنية — إن صح تسميتها بهذا الاسم في أغلب الحالات — متأخرة عن آثار زملائه في المدن ممن يتطورون ويسيرون بخطى أوسع في سبيل التقدم ومسايرة العصر .

وهكذا نرى أن التصوير الإيراني في عصر تيمور وخلذائه خطا الخطوة الأخيرة في سبيل الكمال الذي بلغه على يد بهزاد وتلاميذه من الذين حملوا لواء هذا الفن في صدر الدولة الصفوية وذلك على الرغم من أن العاهلية التيمورية دب فيها الانحلال بعد وفاة شاه رخ وبدا النزاع بين خلفائه ، حتى استولت قبائل التركان على غربي إيران وقامت دولة الأوزبك في بلاد ما وراء النهر ، بل واستطاعت أن تقضي على نفوذ خلفاء تيمور في شرقي إيران . ولكن هراة ظلت عاصمة التيموريين الذين تقلص نفوذهم بغير أن يؤثر ذلك في ازدهار صناعة التصوير ، فكان حكم السلطان حسين ميرزا بيقرأ بين عامي ٨٧٣ و ٩١١هـ (١٤٦٨ — ١٥٠٦ م) من العصور الذهبية لتلك المدينة في الأدب والفن ، وكان هو ووزيره مير علي شير من أكبر

رواة التصوير في التاريخ الإيراني حتى ظهر في خدمتهم بهزاد صاحب الآثار الفنية البديعة في
التصوير الإسلامي .

بهزاد ومدرسته

ولد بهزاد في مدينة هراة في بداية النصف الثاني من القرن التاسع (١٥م) وتقول بعض
المصادر التاريخية إنه تلقى النقش والتصوير عن فنان اسمه بير سيد احمد التبريزي ، كما تذهب
مصادر أخرى إلى أن أستاذه هو المصور ميرك نقاش من هراة ومهما يكن من شيء فإن بهزاد
نشأ نشأة فنية طيبة ونعم برعاية السلطان حسين بيقرأ ووزيره مير علي شير .

ولم يرح بهزاد مدينة هراة حتى وقعت في يد الشاه إسماعيل الصفوي سنة ٩١٦هـ
(١٥١٠م) ، فانتقل معه - إن طائفاً أو مكرهاً - إلى تبريز حيث زاد نجمه بزوغاً ونال من
الشرف والفخار في خدمة الشاه إسماعيل ، ثم ابنه طهماسب ، ما لم ينله مصور آخر في التاريخ
الإسلامي . وقد روت بعض الكتب أن الشاه إسماعيل حين تشبث الحرب بينه وبين الترك
سنة ٩٢٠هـ (١٥١٤م) أبدى جزعه من أن يقع بهزاد ، والخطاط المشهور شاه محمود
نيسابوري في يد أعدائه ، فأخفاها في قبو ، ولما انتهت المعركة وعاد الشاه إسماعيل ، كان أول
همه أن يطمئن على حياة هذين الفنانين العظيمين .

وقد حفظ لنا المؤرخ الإيراني خواندمير براءة لبهزاد ، عينه بها الشاه إسماعيل سنة ٩٢٨هـ
(١٥٢٢م) مديراً لمكتبته الملكية ورئيساً لمجمع فنون الكتاب وما فيه من خطاطين
ومصورين ومذهبين . على أن الواقع أن المعلومات التي وصايتها عن حياة الفنانين نادرة جداً ،
حتى أنه يصعب علينا في أكثر الحالات - إن لم يكن في كلها - أن ندرس البيئة التي
نشأوا فيها ، والعوامل التي وجهتهم وتأثروا بها . ولكن شيئاً لا يكاد يختلف فيه اثنان من
مؤرخي الفنون الإسلامية : هو أن بهزاد ذاع صيته في إيران ، وفي غيرها من البلاد التي
كانت لها بالإيرانيين صلات فنية ، وأن شهرته غطت على شهرة من سبقه من المصورين ومن
عاصره أو خلفه منهم ، فكتب عنه خواندمير الثناء الجم وقرنه بماني الذي يضرب به المثل
عند الإيرانيين في إتيان التصوير ، وقال إن مهارته تحت ذكرى سائر المصورين ، وأن شمعة
من فرشاته قد أكتسبت الجاد حياة . . . الخ ، كما أعجب به الملوك والأمراء فتسابقوا إلى جمع
آثاره الفنية وكتب عنه بابر القيصر الهندي المغولي أنه أعظم المصورين قاطبة .

وعمَّ الإعجاب بهزاد ، وامتدت شهرته ولا سيما في إيران والهند ، بحيث أصبح من الصعب

أن نعرف على وجه التحقيق كل منتجاته ، لأن المصورين أقبلوا على تقليده ، بل كانوا يكتبون اسمه على الصور التي يرسمونها إعلاءً لشأنها ، كما أن التجار وبعض المواة كانوا ينسبون إليه صوراً ليست من عمله ويقلدون إمضاه دغبة في الكسب ، كما يفعل الذين يقلدون التحف الفنية الأثرية في العصر الحاضر . وهكذا نرى أن كثيراً من الصور التي تنسب إلى هذا المصور النابه يشك مؤرخو الفنون الإسلامية في صحة نسبتها إليه ؛ والحق أن بعض هذه الصور تقليد صادق لمنتجات بهزاد يصعب كشفه على غير ذوى الخبرة . بينما هناك صور عليها إمضاء بهزاد ولا يشك أى ناقد له بالإلم بسيط بتاريخ التصوير الإسلامى في أن هذا الإمضاء غير صحيح وأن هذه الصور بعيدة عن بهزاد وأسلوبه الفنى بعد الأرض عن السماء .

وكان بهزاد من أوائل المصورين المسلمين الذين عنوا بوضع إمضاءاتهم على آثارهم الفنية . وهو الذى استطاع أن ينتصر على الخطاطين انتصاراً مبيناً ، فقد كانت منزلتهم أعلى من منزلة المصورين ، وكانوا يحددون الفراغ الذى يتركونه في صفحات المخطوطات ليرسم فيه المصورون ، فيتحكمون بذلك في حجم الصور وفي انتقاء الموضوعات التى يرسمها الفنانون ، ولكن بهزاد قضى على ذلك ، واختار ما كان يلوح له من الموضوعات ، ورسمها بالحجم الذى كان يريده في صحيفة أو صحيفة متجاورتين .

ومما امتاز به بهزاد براعته العظيمة في مزج الألوان وتفهم أسرارها ، وفي التعبير في صوره عن الحالات النفسية المختلفة ، وفي رسم المأز والناظر الطبيعية . وأناك لتجس أمام آثاره الفنية أن بين يديك صوراً أرسقراطية بهدوئها وبحسن الذوق وإبداع التركيب فيها وبدقة الزخرفة وانسجامها ، مما يشهد بأن بهزاد كان المصور الكامل الذى انتهى على يديه تطور التصوير الإيرانى في عهد المدرستين الإيرانية المغولية ثم التيمورية ، فبلغ التقدم منتهاه .

وقد لاحظ بعض مؤرخى التصوير الإسلامى أن أكثر الصور التى رسمها بهزاد كان بين الأشخاص المرسومين فيها رجل ذو سحنة بربرية . كما لوحظ أيضاً أن بهزاد لم يأت في آثاره الفنية بصور كثير من النساء .

ورسم بهزاد في هرة صورتين للسلطان حسين بيقرى ولمحمد خان . وهما - فيما نعلم - أول ما وصل إلينا من الصور الشخصية الإسلامية التى رسم فيها سحنة إنسان بتقاطيع وجهه وصفاته الجسمية .

وقد عاش بهزاد طويلاً ، وتنسب إليه صور عديدة من القرنين التاسع والعاشر (١٥ - ١٦ م) وكثير من هذه الصور تمثل دراويش من العراق وإيران . ويذكرنا هذا



(شكل ١٢٣) الراي ودارا ملك الفرس . للمصور بهزاد
في مخطوط من «بستان» سمدي محفوظ بدار السكتب المصرية
ومؤرخ من سنة ٨٩٣هـ (١٤٨٨م)

بما كتبه أحد المؤلفين
الهنود من أن بهزاد
لم يحرز هذه الشهرة
الواسعة والصيت
الذائع لأنه سار
بأساليب التصوير
الإيراني إلى الكمال
الطبيعي الذي كان
مقدراً له أن يصل إليه
في تطوره فحسب،
بل لأنه سار به أبعد
من ذلك فأدخل فيه
عنصراً من الحب
الالهي، لأثره عنده
الصوفية الذي بالغ أوج
عظمته في إيران ،
قبيل أن يولد بهزاد،
وحين كان صبياً .
ومن الآثار

الفنية البديعة التي صورها بهزاد مخطوط من كتاب «بستان» للشاعر الإيراني سمدي
محفوظ في دار الكتب المصرية ، وفيه ست صور من عمل بهزاد وعلى أربع منها إمضاءه :
«عمل العبد بهزاد» . ويظهر مؤرخو الفن الإسلامي كل الاطمانان إلى صحة نسبة هذه
الصور إليه . وقد كتب هذا المخطوط سنة ٨٩٣هـ (١٤٨٨م) للسلطان حسين بيقر الذي
نراه مرسوماً مع بعض أتباعه وندمائه في صورتين (أو صورة في صحتين) في قاعة
المخطوط . وتمثل إحدى الصور في هذا المخطوط الملك دارا مع راى الخيل ، وقد اتقن بهزاد
في هذه الصورة رسم الطبيعة الريفية ورسم الخيل (شكل ١٢٣) . وثبت صورة أخرى فيها
رسم بعض علماء الدين يتجادلون في مسجد وقد دخل عليهم رجل من العامة (شكل ١٢٤)



ويتحول في هذه الصورة
إبداع بهزاد في تصوير
العائر و مزج الألوان
المؤتلفة والتميز عن
الحالات النفسية المختلفة ،
وتوفيقه في تمييز وجوه
الأشخاص بعضها عن
بعض . وتبدو هذه الرايا
في صورة أخرى من نفس
المخطوط تمثل مناظر في
مسجد : شخص يتوضأ ،
وقتها يتحدثون ، و فقيه
يحدث سيدة . . . الخ .
أما الصورة الأخيرة فتتمثل
سيدنا يوسف يفر من زليخا
امراة العزيز حين اتخذت
لنفسها قصرأ ، يصل المرء
إلى داخله بعد اجتياز سبع
طبقات من الأبواب وزينت

(شكل ١٢٤) فقهاء يتجادلون في مسجد . من تصوير
بهزاد في مخطوط من « بستان » سعدى . مؤرخ سنة
٨٩٤ هـ (١٤٨٩ م) وم محفوظ في دار الكتب المصرية

القاعة الداخلية بصور تمثلها بين ذراعى سيدنا يوسف ظانة أن يوسف حين يرى هذه الصور
لا بد واقع في شرك صاحبها الحسناء ، ولكن يوسف الصديق لما دخل الغرفة فطن إلى حيلة
زليخا وصلى لربه ففتحت الأبواب ونجا من شر زليخا .

وكان لهزاد تأثير كبير في الأساليب الفنية في عصره ، فقلده كثيرون وتعلم عليه مصورون
نهقوا بالصناعة في ذلك العصر ، حتى أننا نستطيع أن نقول في ثقة واطمئنان إنه كان زعيم
مدرسة عظيمة في فنه ، أو أنه على أقل تقدير استطاع أن يسمو بالأساليب الفنية التي ازدهرت
في مدرسة هراة إلى غاية الاقنن والدقة (الأشكال ١٢٥ و ١٢٦ و ١٢٧ و ١٢٨) .



(شكل ١٢٥) صورة تنسب إلى المصور بهزاد مؤرخة من
سنة ٨٨٢ هـ (١٤٧٨) وعغوفة في مجموعة شيرازي

النساء في بركة حمام وتظهرهن عازفة على العود . وله صورة ثالثة تمثل جماعة من الصوفية
في حديقة (شكل ١٢٩)

مدرسة بخارى

وتمت مدرسة أخرى في التصوير الإسلامي يمكن أن نلحقها بالمدرسة التيمورية ، ونستطيع
أن نرى في آثارها الفنية ما كان لبهزاد وتلاميذه من تأثير على رجالها : تلك هي المدرسة التي
ازدهرت بإقليم بخارى خلال القرن العاشر الهجري (١٦ م) . والواقع أن الأحداث السياسية
التي وقعت بخراسان وبلاد ما وراء النهر في بداية هذا القرن هي التي أدت إلى قيام هذه المدرسة ؛
فإن مدينة هراة سقطت في يد شيباني خان زعم الأوزبك سنة ٩١٣ هـ (١٥٠٧ م) ولكن

وقد كشفت الدراسات
الحديثة في تاريخ التصوير
عن اسم مصور كبير عاش
أيضا في هراة في القرن
التاسع الهجري (١٥ م) ،
وكان مؤرخو الفن الإسلامي
يخلطون بين آثاره الفنية
وآثار زميله بهزاد . هذا
المصور هو قاسم علي .
ونجد إيمضاءه في صور
بمخطوط من المنظومات
«الخمسة» لنظامي ، محفوظ
في المتحف البريطاني
ومؤرخ سنة ٨٩٩ هـ
(١٤٩٣ م) وتمثل إحدى
هذه الصور مدرسة في
المواء الطلق ، بينما تمثل
صورة أخرى عدداً من

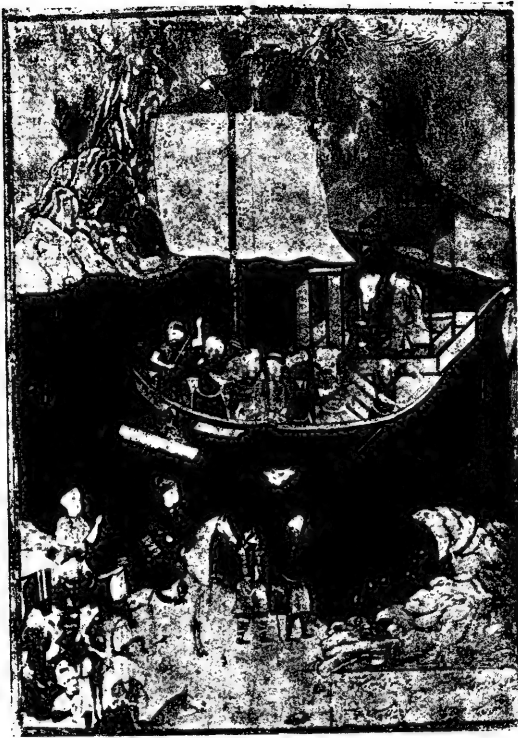


(شكل ١٢٦) جزء من صورة منظر في حديقة . من
مدرسة بهزاد في نهاية القرن ٨٩ (١٥ م)

الشاه اسماعيل الصفوى
انزعها من يدهم بعد
ثلاث سنوات، وتقلص
حكم الشيبانيين إلى بلاد
ما وراء النهر ، وصاروا
يحكمون من سمرقند
وبخارى ، وهاجر إلى
هاتين المدينتين كثير
من المصورين في هراة ،
ولاسيا لأن قيام الدولة
الصفوية في هذا الأقليم
كان معناه فرض المذهب
الشيعى عليه ، بعد أن
كان سنى المذهب في
عصر تيمور وخلفائه ،
وفي عصر الشيبانيين .
ثم استولى الأوزبك
مرة ثانية على هراة
ونهبوها سنة ٩٤١ هـ
(١٥٣٥ م) فهاجر منها
إلى بخارى جمهرة الباقين
فيها من رجال الفن
وقامت على أكتاف
هؤلاء الفنانين في

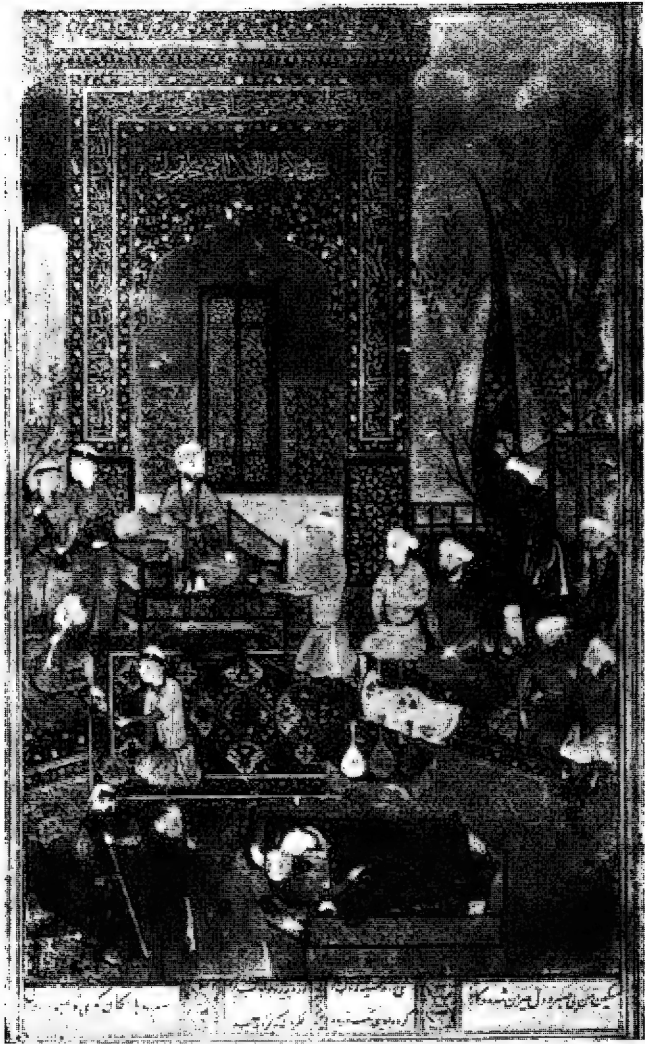
مهاجرهم المدرسة التى تنسب إلى بخارى والى كان أشهر رجالها المصور محمود مذهب .

ومن أبدع منتجات هذه المدرسة صورة في مخطوط من منظومة الشاعر نظامى المسماة
« غزن الأسرار » . وهذا المخطوط محفوظ الآن فى المكتبة الأهلية بباريس وقد كتب فى



(شكل ١٢٧) خُلف أميرة في قارب . صفحة من مخطوط ديوان أمير خسرو دهلوي .
مخطوطة في متحف فرير Freer Gallery of Art بوشنغتون وترجع إلى نهاية القرن ١٩هـ (١٥٠م)

بخارى سنة ٩٤٤هـ (١٥٣٧م) بقلم الخطاط المعروف مير علي وفيه صورة من عمل محمود مذهب
وهي مؤرخة سنة ٩٥٤هـ (١٥٤٦م) وتوضح أسطورة في عدل السلطان سنجر السلاجوقي
فتمثله ومعه حاشيته وقد استوقفهم عجوز تطلب إلى السلطان النظر في مظلمة لها . وقد صور
بعض المصورين الإيرانيين هذه الأسطورة تصويراً غاية في الدقة والإتقان .
ومما نلاحظه في الصور النسوبة إلى مدرسة بخارى أن غطاء الرأس مكون من قلنسوة
مرتفعة ومضلعة وتحيط العامة ببجزيها الأسفل
ومما يؤكد تأثر مدرسة بخارى بهزاد وتلاميذه مخطوط من كتاب « بستان » لسمدي



(شكل ١٢٨) منظر في حديقة . من مدرسة بهزاد ومحفوظ في مجموعة أشيروف
كتب في بخارى سنة ٩٦٤ هـ (١٥٥٥ م) ومحفوظ في المكتبة الأهلية ببغداد ومجلي بصور



(شكل ١٢٩) صورة جماعة من الصوفية في حديقة . للمصور قاسم على سنة ٨٩٠ هـ
(١٤٨٥ م) . ومحفولة في المكتبة البودلية في اكسفورد

كثيرة الشبه بالصور التي رسمها بهزاد في المخطوط المحفوظ بدار الكتب المصرية .
وتمت مصور اسمه شيخ زاده محمود كان تلميذاً لبهزاد وايرك (أحد المصورين في المدرسة
الصفوية التي سيأتى الكلام عنها) ثم التحق بخدمة الشيبانيين في بلاد ما وراء النهر . ومن
آثاره الفنية صورة في مخطوط تاريخه سنة ٩٤٢ هـ (١٥٣٥ م) وفيه صورتان عليهما إمضاء
بهزاد ، وقد كان هذا المخطوط في مكتبة أبي النازى عبد العزيز بهادر خان سلطان الأوزبك
في بخارى الذى قيل عنه إنه كان أكبر جامعى الكتب الفنية الثمينة في الشرق قاطبة .
ويروى أيضاً أن الامبراطور الهندى النول جهانجير اشترى هذا المخطوط الأخير ودفع فيه

نحو عشرة آلاف جنيه وكتب على الصفحة الأولى منه أنه سيبقيه دائماً أمام عينيه .
والصورة التي رسمها شيخ زاده في هذا المخطوط تمثل منظراً ريفياً ، قوامه فارسان وراعيان
وبضعة خيول ، وهو يشبه تماماً صورة الملك دارا وراعي الخيل من عمل بهزاد في مخطوط
« بستان » بدار الكتب المصرية .

المدرسة الصفوية الأولى

قامت هذه المدرسة على أكتاف بهزاد وتلاميذه وأعوانه الذين هاجروا من هراة لما
استولى عليها الشاه اسماعيل . وأما الذي رعاها بفنانيته حتى أينعت وكان انتاجها طيباً فهو
الشاه طهماسب ، الذي ظل يحكم إيران من سنة ٩٣٠ إلى سنة ٩٨٤ هـ (١٥٢٤ - ١٥٧٦ م)
بعد أن قضى أبوه الشاه اسماعيل حكمه في حروب وطدبها دعائم الحكم للأسرة الصفوية ولم
ترك له الفراغ الكافي لتمهيد المجمع الملكي لفنون الكتاب الذي أنشأه وعقد إدارته لبهزاد .
ومما نلاحظه عن الحياة الفنية في عصر الدولة الصفوية عامة أن مكانة الفنانين الاجتماعية ،
ولاسيما المصورين ، ارتفعت فصار من بينهم أصدقاء السultan وندماؤه ، بل كان الشاه طهماسب
نفسه مصوراً تعلم الفن من المصور المشهور سلطان محمد ، وكان كذلك صديقاً لبهزاد وتلميذه
أغا ميرك . ولا غرابة في أن يرتفع شأن رجال الفن في حكم الدولة الصفوية ؛ فإنها أول دولة
إيرانية وطنية منذ العصر الساساني ، فطبيعي أنها فكرت في أن تعيد إلى إيران مجدها الفني
القديم وبدأت رجال الفن ، فكان نصيبهم وافرأ من تشجيعها وإكرامها . ومن ثم فإن
مخطوطات العصر الصفوي فيها عدد كبير على الصور ، ويمثل أكثرها أبهة هذا العصر
وحياة البلاط والأمراء فيه ، وما يتبع ذلك من حدائق غناء وعمائر ضخمة جميلة ، وملابس
فاخرة ومجالس طرب وشراب ، كل ذلك في رسم دقيق ، وألوان زاهية في هدوء ، ومتنوعة في
تلاؤم . ويتوج ذلك مهارة في تأليف الصورة وتوزيع الأشخاص فيها ، ومراعاة النسب
بين أجزائها المختلفة .

وتتمتاز الصور في المدرسة الصفوية الأولى بلباس الرأس المكوّن من عمامة ترتفع باستدارة
وتبرز من أعلاها عصا صغيرة حمراء (شكل ١٣٠) . ولكن هذه الميزة ليست عامة ، لأن
وجود تلك العمامة في صورة من الصور يدل على أنها ترجع إلى العصر الأول من حكم الأسرة
الصفوية أي قبل وفاة الشاه طهماسب ، بينما وجود غيرها أو عدم وجودها لا يفيد أن الصورة
لا يمكن نسبتها إلى هذا العصر . ويلاحظ لنا أن هذه العمامة كانت في أول الأمر شماراً لأفراد



(شكل ١٣٠) صورة شيخ يحدث سيدة ، من مخطوط من ديوان مير علي شيرنواي محفوظ في المكتبة الأهلية بباريس ويرجع إلى بداية القرن ١٠ هـ (١٦ م)

الأسرة الصفوية وأتباعهم ، وكان المصورون يرسمون العصا الصغيرة فيها باللون الأحمر ، ثم ضعف شأن هذه العامة وبدأ القوم يغيرون لون العصا ، ثم أصبح وجودها نادرا في الصور الصفوية التي رسمت بعد وفاة الشاه طهماسب سنة ٩٨٤ هـ (١٥٧٦ م) .

وقد كان لقيام الدولة الصفوية أثر كبير في توحيد الأساليب الفنية بعد أن حققت هذه الدولة الوحدة السياسية في البلاد الإيرانية . فلا غرو أن أصبحت منتجات مصوري البلاط في تبريز وقزوین أنموذجا ينسج على منواله النابھون من المصورين في سائر الماهلية الصفوية .



(شكل ١٣١) صورة مجنون ليلي بين الوحوش في الصحراء . تصوير ميرك من المدرسة الصفوية الأولى في تبريز . في مخطوط من النظمات الخمس لنظاي كتب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ - ١٥٤٣ م) وم محفوظ في المتحف البريطاني

ومن أعلام المصورين في هذه المدرسة آقاميرك وسامان محمد ومظفر علي ومحمدى ومير سيد علي وسيد نقاش وشاه محمد ودوست محمد وشاه قولى التبريزى وشيخ زاده .
أما آقاميرك فقد كان تلميذاً لهزاد ، ولعله أكبر الفنانين بعده في تاريخ التصوير



(شكل ١٣٢) كسرى أنوشروان ووزيره يسمعان اليومتين . من المدرسة الصفوية الأولى في تبريز . في مخطوط من المنظومات « الحماسة » لنظامي . كتب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ و ١٥٤٣) . ومعفوظ في المتحف البريطاني

الإسلامي ، وقد نشأ في إصفهـان ونبغ منذ حداثته في التصوير وفي الحفر على العاج ، ولكنه لم يستطع أن يتحرر تماماً من أساليب المدرسة التيمورية . وأبدع ما يعرف من آثار آقا ميرك خمس صور في مخطوط من المنظومات « الخمسة » للشاعر نظامي . ولعل هذا المخطوط أجل ما ينسب إلى المدرسة الصفوية الأولى . وقد كتب للشاه طهاسب بقلم الخطاط المشهور شاه محمود النيسابوري بين سنتي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ - ١٥٤٣ م) وفيه أربع عشرة صورة كبيرة بريشة أعلام المدرسة الصفوية : ميرك وسيد علي وسليمان محمد وميرزا علي ومظفر علي . ومما تمتاز به صفحات هذا المخطوط هوامشها المذهبة والزينة بنقوش نباتية ورسوم حيوانات طبيعية وخرافية (الأشكال ١٣١ - ١٣٣) .

والصور التي تنسب إلى آقا ميرك في مخطوط المتحف البريطاني تعتبر كلها خير أمثلة للتصوير في ذلك العصر ، سواء في الموضوعات أم في الأساليب الفنية ، فثلاث منها تمثل مناظر استقبال وحفلات في البلاط تتجلى فيها العظمة الشرقية وأبهة الملك الإيراني ، بينما تمثل إحدى الصورتين الباقيتين مجنون ليلي في الصحراء تحيط به حيوانات دقيقة الرسم متقنة النسب (شكل ١٣١) . وتوضح الصورة الأخيرة أسطورة كسرى أنوشيروان يصغى لبومتين تتحدثان فوق أنقاض قصر قديم وتنادران ذا كرتين عواقب الظلم (شكل ١٣٢) .

أما الذي حمل لواء التصوير في بلاط الشاه طهاسب بعد بهزاد وميرك فهو سلطان محمد ، ويتجلى في صوره إتيقان عجيب لزوج الألوان ، ومهارة كبيرة في رسم الجموع وتوزيعها في الصورة ، وفي رسم الحيوان ولاسيما الخيل ، ولوع بمناظر الطرب والسرور والغبطة والأبهة . ومن أبدع آثاره الفنية صورتان في مخطوط المتحف البريطاني سالف الذكر توضح إحداها منظرًا في قصة « خسرو وشيرين » المشهورة في الأدب الفارسي ، فزرى خسرو يفجأ شيرين وهي تستحم . أما الصورة الثانية فتتمثل بهرام جور بصيد الأسد .

ومن الصور التي يرجح أنها من رسم سلطان محمد في هذا المخطوط صورة تمثل قصة المراج (شكل ١٣٣) . ولعلها أبدع ما صورته الفنانون في عصر الأسرة الصفوية ؛ فإن المرء يؤخذ لأول وهلة بأبداع ألوانها وجلال مظهرها ويرى فيها السماء بسحبها البيضاء ، والنبي عليه السلام راكبا فرسه « البراق » ذات الوجه الآدي . وفي يمين الصورة بالجزء السفلي زرى الأرض التي تركها النبي وحوّلها غلاف أبيض كروي ؛ وأمام النبي سيدنا جبريل يقود الركب في السموات ؛ وبين الرسول وسيدنا جبريل ملك مجنح يحمل مبخرة معلقة في عصاة ويخرج منها لهب ذهبي ، وعلى يسار النبي ملك آخر يحمل صحنًا فيه بخور يحترق . وفي الصورة ملائكة



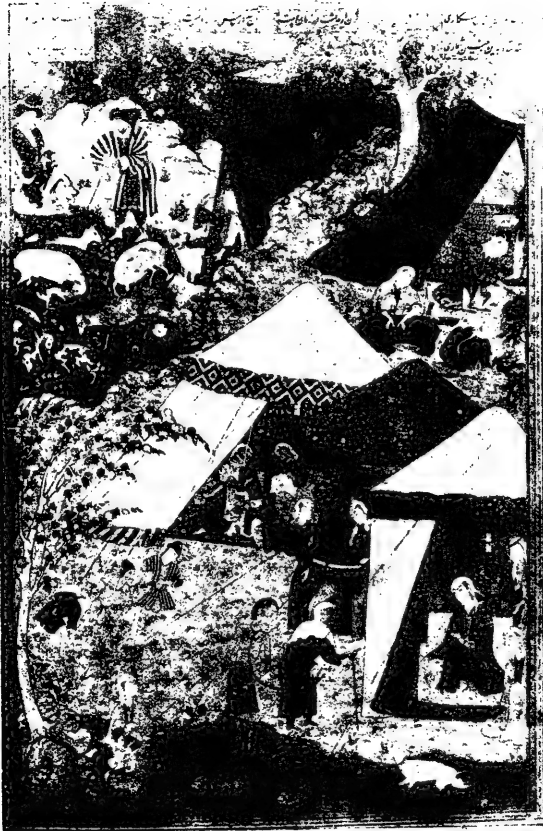
(شكل ١٣٣) صورة المراج . من المدرسة الصوفية الأولى في تبريز . ولعلها من
تصوير سلطان محمد في مخطوط من المنظومات « الخمسة » النخاي كتب لأشاه طهماسب
بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ و ١٥٤٣ م) وم محفوظ في المتحف البريطاني



(شكل ١٣٤) صورة مجلس طرب وشراب . من عمل المصور الإيراني
سلطان محمد في القرن ١٠ هـ (١٦ م)

آخرون ، يحمل بعضهم أطباقا من الجواهر والفاكهة وفي يد أحدهم تاج ثمين . وصفوة القول
أن في الصورة خيالا واسما وحركة وحياة تجعلها من أبدع آيات التصوير الإيراني . كما أننا
نلاحظ في رسم النبي عليه السلام ما أتبعه الفنانون الإيرانيون في معظم الأحيان من إخفاء
سحنة الرسول .

ومن أبدع الصور التي رسمها سلطان محمد صورة في مخطوط من أشعار حافظ في مجموعة
كارتييه Cartier وتمثل منظر شراب (شكل ١٣٤) وتبدو فيها مهارة الفنان ودعابته وتوفيقه



(شكل ١٣٥) يجوز تقود المجنون إلى ربيع ليلي . للصومير ميرسيد علي . في مخطوط
من المخطوطات الخمس لنظامي كعب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ
(١٥٣٩ - ١٥٤٣) ومخطوط بالمتحف البريطاني

في تصوير الحركة ، فإن النظر كله يكاد يكون كاريكاتوريا : تدلر كؤوس الخمر فيتناولها فريق
بينما نرى آخرين يترنحون من السكر ويتدحرج بعضهم على الأرض ؛ وفي الطابق العلوي شيخ
ينظر في مرآة في يده ؛ ويشتري الملائكة في الشراب من شرفة تطل على الباقين ، بينما يطرب

الجميع موسيقيون بينهم شيخ وغللمان وثلاثة أشخاص آخرين في هيئة كاريكاتورية تجعلهم أقرب إلى القردة منهم إلى الآدميين . وفي طرف الصورة حديقة ذات سياج خشبي وقف بجواره رجل يقبض على إبريق من الطمر يتدلى في حبل طويل أمسك به رجل في شرفة تطل على الحديقة . على أن سلطان محمد لم يكتف بتصوير المخطوطات ، بل كان رئيساً لمجمع الفنون الجميلة في تبريز وأشرف على عمل الرسوم للقاشاني وللسجائيد . والمعروف أن تأثير المصورين من المدرسة الصفوية الأولى كان عاصياً في ميادين الفن الإيراني .

وامتاز المصور مير سيد علي بجمعه عدة مناظر بعضها فوق بعض في الصورة الواحدة وبعنانيته بتسجيل حياة المدن والريف في ١٠٧٨ . ويبدو ذلك في الصورة التي رسمها في مخطوط نظامي سالف الذكر (شكل ١٣٥) . وهي تمتزج مجوراً تقود الجنون أسيراً إلى خيمة ليلي . وقد خرج المصور على التقاليد الموروثة . فصور ربع ليلي وما يجري فيه من الأعمال اليومية وما آثاره قدوم « الجنون » من العداء والفضول . فليلي جالسة في خيمتها والمجوز على مقربة منها ومعها الحب التيم يسرف في قيوده والصبيبة يقذفونه بالأحجار . وفي الصورة خيام أخرى انصرف من فيها من النساء إلى أعمالهن المنزلية وتمت سيدة تجلب ماء من القناة وأخرى تجلب شاة ويجوارها راعيان يحرسان قطيعاً من الغنم وفي يد أحدهما مغزل بينما يعزف الثاني في مزامير . وقد لقن سلطان محمد ابنه فن التصوير ، فأصبح « محمدى » مصوراً ماهراً بل وتفوق على أبيه في رسم المناظر الطبيعية ، كما يظهر من رسم له محفوظ بمتحف اللوفر ومؤرخ من سنة ٩٨٦ هـ (١٥٧٨ م) ويمثل فلاحاً يحرق الأرض ، وآخر يجلس تحت شجرة ، وثالثاً يقطع خشباً من شجرة ورجلاً يملأ جرة ويجواره خيمتان فيهما نساء يغزلن وينسجن ، وفي الجانب الأيسر من الصورة راع يحرس قطيعاً من الغنم ويصرف على مزامير في يده (شكل ١٣٦) .

ومن الذين نمنوا في بلاط الشاه طهباسب المصور مظفر علي وقد ساهم في ترزين مخطوط المتحف البريطاني ، فرسم صورة توضح قصة بهرام جور وحيبيته التي طالت إليه أن يثبت براجمته في الرماية ، وذلك بأن يضرب حمار الوحش سهماً واحداً فيثبت حافره بأذنه . فضرِب بهرام جور حمار الوحش في أذنه بقطعة من طين ، فرفع الحمار حافره ليحك أذنه ، وانتهر بهرام جور الفرصة فأطلق عليه سهماً ثبت حافره في أذنه .



(شكل ١٢٦) صورة منظر في الريف ، للمصور الإيراني محمدي سنة ٩٨٦ هـ
(١٥٧٨ م) . محفوظة في متحف اللوفر بباريس

وقد كان من حظ المصور ميرسيد علي وزميل له 'اسمه' عبد الصمد أن لقياً في مدينة تبريز
حماد بن العاهل الهندي المغولي ، حين لجأ إليها وأضافه الشاه طهمااسب ، فاتصلا به وتلقى هو وابنه
الأمير أكبر دروساً في التصوير عنهما ، وقامت على أكتافهما مدرسة هندية إيرانية في
بلاط الهند .

وفي دار الكتب المصرية مخطوط فارسي من كتاب يوسف وزليخا للشاعر جامي (رقم ٤٥ أدب فارسي) ويشتمل على سبع صور من عصر الشاه طهماسب : إحداهما تمثل المعراج ، والثانية تمثل زليخا جالسة مع زوجها في جوسق ، والثالثة تمثل موكب فرعون مصر وراه فيها راكباً حصاناً وحوله فريق من حاشيته علي الخيل ومعه نساء وعازقات على الآلات الموسيقية ، وتذكر هذه الصورة بطراز سلطان محمد . أما الصورة الخامسة فنرى فيها سيدنا يوسف ومعه زليخا في قصر صغير . وتوضح الصورة السادسة حادث البرتقال الذي تذكر القصة الفارسية أن زليخا قدمته للنساء اللاتي دعتن ، فلما دخل يوسف ذهبن بجهاه فقطعن أصابعهن بدلا من البرتقال . وفي ذلك جاء في القرآن الكريم : « وقال نسوة في المدينة امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه قد شغفها حبا إنا لنها في ضلال مبين . فلما سمعت بمكرهن أرسلت إليهن واعتدت لمن متكأ وآتت كل واحدة منهن سكيناً وقالت أخرج عليهن فلما رأينه أكبرهن وقطعن أيديهن وقلن حاش لله ما هذا بشراً إنا هذا إلا ملك كريم » أما الصورة الأخيرة فتمثل سيدنا يوسف على عرش وإلى جانبه رجل هرم . ويجدر بنا أن نشير في هذا المقام إلى أن المؤلفين الفرس اتخذوا حكاية يوسف وزليخا موضوعاً لقصة أدبية لا تتفق نهايتها مع نهاية القصة في القرآن الكريم .

وقصارى القول أن عصر الشاه طهماسب كان غنيا في الإنتاج الفني ، ولكننا نشاهد في الجزء الأخير منه تقايذاً للساف وجوداً يُنذران بالاضمحلال الذي سار إليه الفن في العصر الصفوي الثاني . والمشهد أن زيادة الإنتاج بدأ يصحبها انحطاط في نوع المنتجات .

المدرسة الصفوية الثانية

ظل الشاه عباس الأكبر يحكم إيران فيما بين سنتي ٩٨٥ و ١٠٣٨ هـ (١٥٨٧ - ١٦٢٩م) وكان إدارياً حازماً ، وقائداً منصوفاً ، وحاكماً مثقفاً ، كثير المطامع ، فبقى اسمه في التاريخ الإيراني زمناً للمجد والعظمة ، ولكن الحقيقة أن لعصره شهرة في الفنون لا يستحقها كلها ، فقد كان عصر تأخر بطيء ، سقط بفن التصوير إلى الهاوية ، ولكن الأوروبيين كانوا أعرف بمنتجات هذا العصر ، فظلت فترة من الزمن تحجب ما كان من مجد لبهزاد والمدرسة الصفوية الأولى .

وتمتاز الآثار الفنية في عصر الشاه عباس بتنوعها ، إذ كان انتقال العاصمة إلى إصفهان



(شكل ١٣٧) كسرى بروز ملك الفرس يفتأ شيرين وهي تزين نفسها بعد الاستحمام . في مخطوط من المخطوطات المحس لنظاي ، محفوظ في المكتبة الأهلية بباريس ويرجع إلى بداية القرن ١١ هـ (١٧ م) ، ولكن هذه الصورة منقولة عن صورة مثلها ترجع إلى نهاية المدرسة التيمورية أو بداية المدرسة الصفوية

وقربها من المحيط عاملين في نحو علاقات إيران مع الهند والبلاد الغربية ، فوفدت البعثات والسفارات ، وأقبل السامحون والتجار إلى إيران ، وعنى الفنانون بالنقش على الجدران نفسها ، ورسم الصور المستقلة الكبيرة لتزين الجدران بها ، كما شاع رقم الصور من غير ألوان . والظاهر أن رجال البلاط والأمراء انصرفوا عن المخطوطات المصورة بعض الانصراف فلم يجد المصورون من يموّضهم عن العمل فيها ، ولذا ندرت المخطوطات المصورة الثمينة في هذه المدرسة بينما زادت المنتجات التجارية التي لم يكن إخراجها يتطلب نفقة باهظة .



(شكل ١٣٨) صورة شيخ يسري . للمصور الإيراني رضا عباسي سنة ١٠٣١ هـ (١٦٢١ م) ومخفولة في المكتبة الأهلية بباريس

والظاهر أن الشاه عباس كان شديداً على الفنانين راغباً في اتخاذهم آلة للإعلان عن عظمتهم وأبهة عصره فحسب، وذلك بتشديد المأثر وتزيين جدرانها بالصور الكبيرة من الطراز الإيراني أو بصور أوربية مما كان يحمله إلى إيران التجار والمبشرون . أما في تصوير المخطوطات فقد جدد المصورون ووقفوا عند تقاليد الصور من المخطوطات القديمة (شكل ١٣٧) .

وعلى كل حال فإن تصوير الأشخاص طرأ عليه تطور كبير في القرن الحادي عشر الهجري (١٧ م) فقل عدد الأشخاص ولم تعد الصورة تجمع عدداً كبيراً منهم بل أصبح المصور يكتفي في رسمه بشخص أو شخصين في وضع متكافئ ، وقد أهيف ، وأتونة تجعل من الصعب التفريق بين صور الفتيان والفتيات . وينسب هذا الطراز في التصوير إلى زعيم المصورين في هذا العصر وهو رضا عباسي ، الذي قامت حول اسمه مناظرات ومسجلات بين علماء الآثار وأصبح جلهم يعتقدون بوجود مصورين اثنين ، بين اسميهما شبه كبير ، وهما آقارضا ورضا عباسي .

والأول أقدم عهداً من الثاني وأقل شهرة منه . ولعله بدأ إنتاجه في بلاط الشاه طهماسب وظل يعمل حتى نهاية القرن العاشر (١٦ م) فكان بذلك معاصراً للشاه عباس الأكبر .

أما رضا عباسي فإن إمضاءه على كثير من الرسوم المؤرخة تحملنا على الاعتقاد بأن مدة إنتاجه الخصب كانت بين سنتي ١٠٢٨ و ١٠٤٩ هـ (١٦١٨ و ١٦٣٩ م) .

والواقع أن رسوماً كثيرة عليها إمضاءه ولكننا لا نجزم بصحة نسبتها إليه . ومن



(شكل ١٣٩) صورة عليها إمضاء المصور رضا عباسي . من إيران في القرن .
١١١ هـ (١٧ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

الرسوم التي يرجح أنها من عمله رسم في المكتبة الأهلية بباريس يمثل درويشا يستريح (شكل ١٣٨) وهو مؤرخ من سنة ١٠٣١ هـ (١٦٢١ م) . ومنها كذلك رسمان كانا محفوظين في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين . ويمثل الأول رجلاً وامرأة بينهما شجرة (شكل ١٣٩) بينما يمثل الثاني أميراً من الأمراء (شكل ١٤٠) .

وكان هذا الفنان قليل الإنتاج في شبابه ، يقبل على الرسوم التخطيطية والتوضيحية ولا يفتنى بالصور في المخطوطات ، ثم دخل في خدمة البلاط في بداية القرن الحادي عشر الهجري (١٧ م) وانتسب إلى الشاه عباس فأصبح يعرف باسم رضا عباسي وزاد إنتاجه وأصبح له تأثير كبير في الحياة الفنية بأصفهان ودرس عليه تلاميذ كثيرون تألفت منهم المدرسة الصفوية الثانية .



(شكل ١٤٠) صورة شاب عليها إمضاء المصور الإبراني رضا عباسي . من القرن
١١ هـ (١٧ م) وكانت محفوظة في القسم الاسلامي من متاحف برلين

ومن المصورين الذين ذاع صيتهم في هذه المدرسة الفنية معين المصور (شكل ١٤١)
وحيدر نقاش ، ومحمد قاسم التبريزي (شكل ١٤٢) ومحمد يوسف ، ومحمد علي التبريزي . وينسب
إلى رضا عباسي وإلى هؤلاء المصورين عدد كبير من الصور ، بعضها أقل من المتوسط في الجودة
والإتقان ، ويمتاز أكثرها بما أشرنا إليه من أنوف طويلة وقدود ممشوقة وأوضاع متكلفة .
وكان معين المصور تلميذاً لرضا عباسي ، وقد رسم صورة أستاذه . وهي — فيما نعلم — إحدى
ثلاث صور وصلتنا لثلاثة من رجال الفن . أما الصورة الثانية فترجع إلى عصر المدرسة الصفوية
الأولى وتمثل الأستاذ بهزاد وهي محفوظة الآن في مكتبة بلدز باستانبول . والثالثة صورة
محمدي من عمل المصور محمدي نفسه وهي محفوظة الآن في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن .



(شكل ١٤١) صورة جل . للفنان الإيراني معين مصور . مؤرخة
من سنة ١٠٨٩ هـ (١٦٧٨ م)

أما الشاه عباس الثاني الذي حكم إيران بين عامي ١٠٥٢ و ١٠٧٧ (١٦٤٢ - ١٦٦٧) فقد كان شديد الإعجاب بالغرب وفنونه فأرسل المصور محمد زمان ليدرس التصوير في روما . وقيل إن هذا المصور اعتنق المسيحية ، ثم سافر إلى الهند ولم يرجع إلى إيران إلا سنة ١٠٨٧ هـ (١٦٧٦ م) . ومهما يكن من شيء فقد تأثر هذا الفنان بالأساليب الفنية الأوربية ولا سيما في الصور الدينية كرمس الأسرة المقدسة والملائكة والقديسين وما إلى ذلك من المناظر الدينية المسيحية .



(شكل ١٤٢) صورة ضرب « بالفاقة » للعصور الإيرانية محمد قاسم سنة ١٠١٤ هـ
(١٦٠٤ م) ومحفظة في المتحف النروبوليتان بنيويورك

ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل زاد تأثر المصورين الإيرانيين عامة بأساليب الفنون الغربية ، ونخلوا عن كثير من الأساليب الإيرانية في التصوير ، فكان هذا فاتحة اضمحلال التصوير الإيراني كما تدل على ذلك الصور الزيتية الكبيرة التي امتاز بها عصر فتح على شاه (١٧٩٨ - ١٨٣٤ م) ، فإن صناعتها أوربية أكثر منها إيرانية .

التصوير الإسلامي في تركيا



لم يكن لتركيا مدرسة خاصة في التصوير، فإن الترك لم تكن لهم في هذا الميدان أساليب فنية موروثة، إذ أنهم لم يحتفظوا بما كان لأسلافهم في التركستان، وإنما كان جل اعتمادهم على مصورين إيرانيين هاجروا إلى تركيا، وقام على اكتافهم فن التصوير فيها، أو على مصورين أوروبيين استدعاهم سلاطين تركيا إلى استانبول. والواقع أن سقوط القسطنطينية في يد العثمانيين سنة ٨٥٧ هـ (١٤٥٣ م) على يد السلطان محمد الفاتح أدى إلى غزو العلاقات الفنية بين تركيا والغرب. ولم يلبث الأتراك أن تأثروا تدريجيا بالأساليب الفنية الغربية في فنونهم المختلفة. وقد استبدى

(شكل ١٤٣) صورة السلطان مراد الثالث في قاعة من قاعات قصره وأمامه قزمان وجنديان من الانكشارية. في مخطوط محفوظ بالمشيخة الأهلية بباريس ويرجع إلى نهاية القرن ١٠ هـ (١٦١٦ م) ويبدو في هذه الصورة التركية التأثير بأساليب التصوير الإيراني في العصر التيموري

المصور الإيطالي المشهور جنتيلي بليني إلى بلاط السلطان في استانبول سنة ٨٨٥ هـ (١٤٨٠ م) حيث رسم صورة

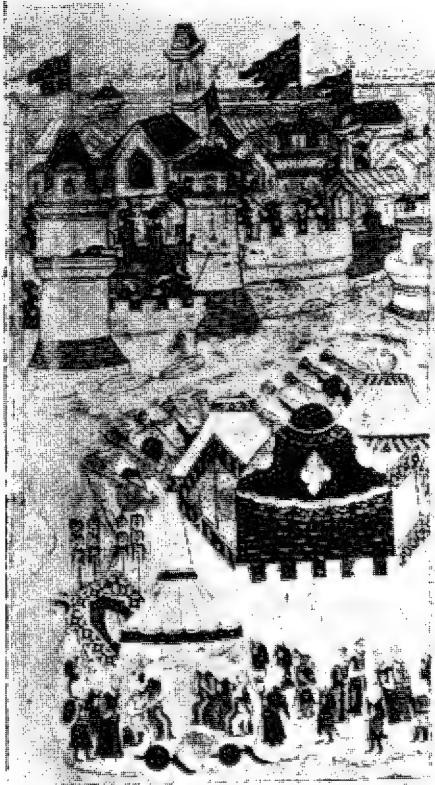
السلطان محمد الثاني التي لا تزال محفوظة في المتحف الوطني للصور في لندن National Gallery. وكان للفنانين في استانبول علاقات وثيقة بالفن الإيطالي في أول عصر النهضة.



(شكل ١٤٤) أهل الرومل يرجون القائد التركي كئمان باشا في طريقه لاختراع
الصناعات التي أغارت على إقليمهم سنة ١٠٣٦ هـ (١٦٢٧ م). في مخطوط ترك من
كتاب باشانامه للمؤلف طلوي . من القرن الحادي عشر الهجري (١١٧٠ م). بالمتحف البريطاني

وقد وصلت إلينا صورة أمير تركي منسوبة إلى جنتيلي بلييني وهي محفوظة الآن في متحف
جاردر بمدينة بوسطن . كما أننا نعرف أيضاً أن مصور البلاط العثماني في عصر السلطان سليمان
(٩٢٦ - ٩٧٤ هـ ١٥٢٠ - ١٥٦٦) واسمه حيدر باشا كان ينقل لوحات المصور الفرنسي
كلويه Clouet (مصور الإمبراطور فرنسوا الأول) .

وكان السلاطين الأتراك في بروسة ثم في استانبول يستقدمون الخطاطين والمصورين
الإيرانيين لكتابة المخطوطات الفارسية والتركية وتزيينها بالصور كما كانوا يستقدمون أيضاً
صناع الخزف والقاشاني من إيران لتزيين مساجدهم وأضرحتهم .



وهكذا نرى أن
التصوير الإسلامي في تركيا
كان مطبوعاً بطابع إيراني
قوى ، حتى أن أهم ما يميز
الصور التركية عن الصور
الإيرانية إنما هو العمام
والملايس التركية (شكلى
١٤٣ و ١٤٤) ، فضلاً عن
استعمال لون أخضر ناصع
وضارب إلى الصفرة .

ومن المصورين
الإيرانيين الذين تزحوا إلى
تركيا في القرن العاشر
الهجرى (١٦ م) شاه
قولى الذى كان المصور
الأول فى بلاط سليمان
القانونى ، ومنهم ولى جان
الذى كان تلميذاً لسياوش .
وقد كان سياوش هذا من

إقليم الكرج وتلقى فن (شكل ١٤٥) حصار بلفراد سنة ١٥٢١ م . فى مخطوط تركى عن سليمان
التصوير على آقا ميرك . القانونى . من القرن العاشر الهجرى (١٦ م) . بالمكتبة الأهلية باستانبول
وأقبل شاه قولى وولى جان على رسم الحوريات ولا تزال بعض رسومهما محفوظة فى المجموعات
الفنية ولاسيما المكتبة الأهلية بباريس ومتحف فرير بوشنجن .

وفى دار الكتب المصرية مخطوط من ديوان نجاتى (رقم ١٨ أدب تركى) كتب فيه تاريخ
سنة ٨١٢ هجرية . ولكن هذا التاريخ موضوع وغير صحيح ، لأن المخطوط لا يمكن أن يكون
أقدم من نهاية القرن العاشر الهجرى (١٦ م) . ومهما يكن من شئ فإنه يحتوى على
ثمان وعشرين صورة متوسطة الصنعة ، ولكن ملايس الجند فيها تركية تدل مع بعض

الأساليب الفنية الأخرى على أن هذه الصور رسمت في تركيا .

وفي دار الكتب المصرية مخطوط آخر من نسخة تركية لكتاب عجائب المخلوقات للقزويني (رقم ١٢٤ تاريخ تركي) . وقد كتب هذا المخطوط سنة ١٠٩٦ هـ (١٦٨٤ م) بقلم مصطفى بن فضل الله في جامع والدة سلطان . وفي هذا المخطوط سبع وثلاثون صورة مختلفة الحجم ومن الطراز العثماني في نهاية القرن الحادي عشر (١٧ م) . ومن أبدع هذه الصور واحدة تمثل قارباً بصارع الرياح .

ويتجلى التأثير الأوربي على التصوير التركي في مخطوط تركي من كتاب تاريخ السلاطين العثمانيين إلى عهد السلطان سليمان الثاني (١٠٩٩ - ١١٠٢ م ١٦٨٧ - ١٦٩١ م) لرشيد أفندي (رقم ٢٤٢ تاريخ تركي) . وهذا المخطوط محفوظ أيضاً في دار الكتب المصرية وفيه صور عشرة من سلاطين آل عثمان ترجع إلى نهاية القرن الحادي عشر الهجري (١٧ م) . كما يظهر تأثير الأساليب الأوربية في مرقعة (اليوم) من صور سلاطين آل عثمان محفوظة بدار الكتب المصرية أيضاً (رقم ١٣٧ تاريخ تركي) .

وما يميز الصور التركية في بعض الأحيان المهاز والأسلحة الرسومة فيها ولا سيما في مناظر القتال والحصار (شكل ١٤٥) . ومهما يكن من شيء فإن دراسة التصوير في تركيا لا تزال في البداية لأن معظم ما يوجد منها في المكتبات التركية لم يدرس على يد الاختصاصيين إلى اليوم .

التصوير الإسلامي في الهند

استطاع بابر أحد حفدة تيمورلنك أن يحتل مدينتي دهلí وأجرا سنة ٩٣٢ هـ ، وأسس عاهلية الهند المغول التي ظلت تحكم في الهند وجزء من أفغانستان إلى سنة ١٢٧٥ هـ (١٨٥٨ م) . ولكن هذه الأسرة التي كان مهدها إقليم التركستان وجدت في الهند أساليب فنية وطنية عريقة في القدم وذات آثار بديمة ولا سيما في النحت والتصوير .

ومن أعظم الأدلة على عناية الأباطرة المغول بفن التصوير ما كتبوه عنه في مذكراتهم ولا سيما تناوهم على أعلام المصورين مثل بهزاد ، الذي وصفه بابر بأنه أعظم المصورين . فاطبة وكتب عنه ما يشهد بأنه درس صوره دراسة ناقد فني دقيق . وفضلا عن ذلك فقد كانت أولئك الأباطرة يفخرون دأعما بمن في بلاطهم من مهرة المصورين ، وما في خزائهم من بدائع للصور .

ويمكن تقسيم التصوير الهندي في العصر الإسلامي إلى مدرستين : المدرسة المغولية الهندية ومدرسة راجبوت .

أما المدرسة المغولية الهندية فتأثره كثيرا بأساليب الفنانين الإيرانيين الذين ساءموا في قيامها . وأقدم ما يعرف من آثارها الفنية يرجع إلى عصر الإمبراطور بابر بين عامي ١٣٢ هـ و ٩٣٧ هـ (١٥٢٦ - ١٥٣٠ م) وعصر الإمبراطور أكبر بين عامي ٩٦٣ هـ و ١٠١٤ هـ (١٥٥٦ - ١٦٠٥ م) . ولكن الصور التي تنسب إلى عصر بابر نادرة جدا . ولعل أعظمها شأنًا صورة معركة بحرية . وكانت هذه صورة في مرقعة (ألبوم) للإمبراطور جهانگیر وكانت إلى قيام الحرب العالمية الأخيرة محفوظة في مكتبة الدولة ببرلين . وبظهر في أسلوبها التأثير بهزاد وبمدرسة بخاري . ويجدر بنا في هذه المناسبة أن نشير إلى أن أباطرة المغول الهنود كان لهم ولوع كبير بحفظ المرقعات المحتوية على بدائع الصور المستقلة من غير أن يصرّفهم ذلك عن جمع المخطوطات ذات الصور الفنية .

أما الإمبراطور همايون الذي خلف بابر سنة ٩٣٧ هـ (١٥٣٠ م) فإنه اضطر إلى ترك عرشه سنة ٩٤٦ هـ (١٥٣٩ م) وظل منفيا في إيران إلى سنة ٩٦٣ هـ (١٥٥٥ م) . ولكن الشاه طهماسب أكرم وفادته وأضافه طوال هذه المدة ، فعرف همايون فيها كثيرين من أعلام المصورين في البلاط الإيراني ، ولاسيما ميرسيد علي وخواجه عبدالصمد الشيرازي اللذين أصبحا بعد ذلك مصورين في البلاط الهندي . وطلب منهما همايون أن يوحيا قصة « أمير حمزة » بأربع مائة وألف صورة كبيرة مرسومة على القماش . وقد ظلت بعض هذه الصور محفوظة حتى الآن وموزعة بين المتاحف والمجموعات الأثرية ولاسيما متحف الفنون الصناعية بمدينة فينا . والمعروف أن أكثر هذه الصور قد رسمت في عهد الإمبراطور أكبر ، الذي خلف همايون على عرش الهند . وقد عمل في رسمها ميرسيد علي وعبدالصمد وتلاميذهما من المصورين الهنود . وكان الإمبراطور أكبر راعيا عظيما للفنون ولاسيما التصوير ، فكانت جدران قصوره وعاصمته الجديدة « فتح بورسكري » وفي سائر أنحاء ملكه محلاة بالنقوش والتراويق من عمل الفنانين الإيرانيين والهنود . وقد أسس هذا الإمبراطور مجمعا للفنون ألحق به زها ، سبعين مصورا ، جهم من الهنود . وكان هؤلاء المصورون يرسمون الصور لتوسيع المخطوطات الفارسية المختلفة وتزيينها ، وذلك بإشراف أساتذة من المصورين الإيرانيين . وكان الإمبراطور يجمع لهم في مكتبته الخاصة أبداع النماذج بريشة أعلام المصورين الإيرانيين لدرسها والاهتداء بها . وكانوا يوفقون في تقليدها إلى أبعد حدود التوفيق حتى أصبح تمييزها من الأصل صعبا



(شكل ١٤٦) صورة هندية مفولة يمثل أتابغا نوقطون أميراً . من القرن ١١ م
(١٧ م) وكانت محفوظة في القسم الاسلامي من متاحف برلين

إلا على ذوى الخبرة في الفنون الإسلامية ممن يستطيعون إدراك الفرق في اللون وفي بعض التفاصيل الدقيقة (شكل ١٤٦) . وقد كان يحدث أحيانا أن يضع المصور اسم الفنان مشهور على الصورة المفولة ، كما نرى في خمس صور بخطوط من كتاب « هفت بيكر » للشاعر نظامي . وهذا المخطوط محفوظ بالمتحف المتروبوليتان بنيويورك . وعلى الصور الخمس اسم المصور بهزاد . ومن المصورين المهنود الذين نبهوا في الجمع الفني الذي أنشأنا إليه بازوان ودارم داس وفروخ بيغ وناد سنغ ولال . ومهما يكن من شيء فإن الصور الهندية في ذلك العصر عليها طابع إيراني قوى ، لم يضعف إلا في نهاية القرن العاشر الهجري (١٦ م) حين ازداد تأثر



هذه الصور بالأساليب الفنية الهندية القديمة .
ومما يجدر ملاحظته أن كثيرا من هذه
الصور الهندية كان يعمل في رسمها أكثر
من مصور واحد فيكون عليها إمضاءان
أو ثلاثة ويكون فيها قسمان مختلفان .

ولعل أين ما ساهم به المصورون الهنود
في قيام المدرسة الهندية الفولوية هو الدقة في
رسم الأشخاص ، والإتقان في رسم المناظر
الطبيعية ، ومراعاة قوانين المنظور إلى حد
كبير ، ومزج الألوان بطريقة يثلب عليها
الهدوء . وبمعتبر ذلك — إلى جانب الملابس
وسحن الأشخاص وطراز المهارة والمناظر
الطبيعية — أهم ما يميز الصور الهندية من
الصور الإيرانية . والواقع أن الخبراء وذوى
الإلمام بتاريخ الفنون يستطيعون أن يروا في
الصور الهندية نتاج أمة آرية متأثرة
بالشرق الإسلامى . فالصور الهندية إذن ،
ولاسيما المتقن منها في تصوير الحيوان
والطيور والمناظر الطبيعية ، ليست ببعيدة

عن الصور الغربية بعد سائر الصور الإسلامية (شكل ١٤٧) رسوم غزلان يرجع أنها من تصوير
« مهاد » في القرن ١١ هـ (١٧ م)

في المصورين الهنود ، إذ أنهم عرفوا الصور الأوروبية على يد البشرين . ويقال إن الإمبراطور
أكبر طلب إلى البرتغاليين في « جوا » أن يبعثوا إلى مملكته ببعض البشرين ومعهم
الكتب المقدسة والدينية التي كان يريد دراستها وتفهم ما فيها . فكان مما أحضره المبشرون
كثير من الصور الدينية المسيحية . وقلدها بعض المصورين الهنود . كما أقبل آخرون على
توضيح سيرة من عاش في الهند من النساك والصالحين في العصر الإسلامى .

أما في عصر جهابحريين عامى ١٠١٢ و ١٠٣٧ هـ (١٦٠٥ — ١٦٢٧ م) فقد قل



(شكل ١٤٨) منظر طبيعي في صورة هندية مغولية من القرن ١١ هـ (١٧ م).
وكانت مغفولة في القسم الاسلامي من متاحف برلين

تصوير المخطوطات وانصرف المصورون إلى إرضاء الإمبراطور وتلبية رغبته في رسم الصور المستقلة ولا سيما ما كان منها خاصا بمجداث حياته . كما ازدهر رسم الطيور والحيوان والنبات وامتازت هذه الرسوم بالبساطة وصدق تمثيل الطبيعة في الوقت نفسه (شكلي ١٤٧ و١٤٨) . ولا عجب فقد كان بعض الأباطرة الهنود يمنون بالنادر من أنواع الحيوان والنبات ويأمررون المصورين في البلاط بتصويرها . ومن أعلام المصورين الذين برعوا في تصوير الحيوان والنبات في المدرسة الهندية المغولية منصور ومراد وعنايت ومانوهاار وغلان على ومادهوان آزاد . وكان منصور بارعا في تصوير الزهور ولقد أشار إلى ذلك الإمبراطور جهانجير في مذكراة الشهيرة فكتب « أن الزهور في منطقة كشمير لا تمد ولا تحصى وأن الذي رسمه منها نادر العصر الأستاذ منصور مائه نوع » .

واشتد إقبال الناس على الصور الشخصية portraits في عصر جهانجير ، فكان المصورون يرسمون الإمبراطور في مختلف المواقف والمناسبات كما كانوا يرسمون حاشيته من الأمراء والأشراف وكبار الموظفين . وكان أقرب الفنانين إلى قلب الإمبراطور في هذا الميدان المصور



(شكل ١٤٩) صورة هندية من بداية القرن ١٢ هـ (١٨ م) كانت
محفظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين . وتمثل أميراً في طريقه إلى الصيد
ومعه تابعان وغزالان أليفان ويقف الأمير بجوار بئر عليها فتيات يأخذ الماء
وتتقدم أحدهن لنسقيه

أبو الحسن الذي منحه جهانبجير لقب «نادر الزمان» . ومن أعلام الفنانين في الصور الشخصية
مانوهار ومحمد نادر وبيشندس وبلشند .

وكان رجال المدرسة الهندية المغولية يصورون بعض الموضوعات التي عرفها زملاؤهم
الإيرانيون ، كما كانوا يرسمون في كثير من الأحيان الناسكين والمتقنين من الهنود ، يستقبلون
الأشهراء والنبلاء ويسدون إليهم النصائح الثمينة .

وكان شاه جهان ، فيما بين عامي ١٠٢٧ و١٠٦٨ هـ (١٦٢٨ - ١٦٥٨ م) ، أقل اهتماماً
بالتصوير من أسلافه . ومع ذلك فقد ظل إنتاج الصور الشخصية عظيماً في الهند . ومن أشهر



(شكل ١٥٠) صورة هندية محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

وترجع إلى الفرق ١٢ هـ (١٨ م)

مختوري هذا العصر ميرهاشم ومحمد فقير الله خان . ولكن الحق أن عناية الإمبراطور شاه جهان كانت منصرفة إلى العارة قبل كل شئ .

ولما تولى أورنجزيب سنة ١٠٦٨ هـ (١٦٥٨ م) انقطعت صلة المصوين بالبلاط وأصبح للقبلاء وكبار الموظفين مصورون يشملونهم برعايتهم . وكان زوال الرعاية الإمبراطورية لإنسانه باضمحلال المدرسة الهندية الفولية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر بعد الهجرة (١٨٩ - ١٩ م) . ولكن بعض منتجات القرن الثاني عشر الهجري ظلت محفوظة بقمط وافر من السحر الذي نمرقه في الصور الهندية القديمة (شكل ١٤٩ و ١٥٠) .

وصفوة القول أن مدرسة التصوير الهندية المنولية يمكن أن نقسمها إلى مرحلتين رئيسيتين : الأولى نرى فيها تقليدا صادقا للصور الإيرانية المرسومة في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (١٥ — ١٦ م) . وأكثر ما يتجلى هذا التقليد إنما نجده في رسم الأشخاص أما إذا كانت خلفية الصورة منظرا طبيعيا فاننا نلص أن الفنان الهندي أسدق تمثيلا للأشجار والزهور من زميله الإيراني . وتمتاز هذه المرحلة بأن ألوان الصور فيها لا تزال براقة ومتأثرة بالأساليب الإيرانية في مزج الألوان ، ويغلب عليها الأحمر والأزرق والنهبي . كما أننا نرى على الملابس في تلك الصور شتى الموضوعات الزخرفية الدقيقة .

أما في المرحلة الثانية فقد زاد تأثر الفنانين بالبيئة الهندية ، وزاد القرب من الطبيعة وصدق تمثيلها ، واختفت روح الفسيفساء في التصوير ، وبدأ الفنانون في اتباع أساليب معينة من قوانين المنظور ، وفي خلق نوع من الظل يكسب الأشكال شيئا من التجسيم ، ويمتدحها قسطا من « البعد الثالث » أو العمق الذي يذكرنا بلوحات الفنانين الإيطاليين في القرن الخامس عشر الميلادي ، وزاد نجاحهم في رسم خلفية الصور من أشجار ومناظر طبيعية وتركوا الرسوم الزخرفية التي عرفناها في المدارس التصويرية الإيرانية . وإلى هذه المرحلة تنسب صور الطيور والحيوان والزهور التي كان الإمبراطور جهانجير يوصي الفنانين في بلاطه برسمها ، والتي تمتاز — عدا ما فيها من دقة وإتقان — بهوامشها العريضة والغنية برسومها النباتية الدقيقة ، ولاسيما زهور التلال والوديان كزهرة الزنبق والأقحوان والفراولة وأبى النوم . كما تنسب إليها مناظر الصيد التي تشهد ببراعة المصور في رسم السهول والغابات والتلال فضلا عن توفيقه في تسجيل الحوادث الهامة في حفلات الصيد الملكية .

وقد تفرعت المدرسة الهندية المنولية ، منذ تلك المرحلة الثانية ، إلى جملة طرز إقليمية في دهللي ولكنو وجيبور والدكن وبنغا .

أما الصور الشخصية Portraits فقديمة في الهند . ويرى في هذا الصدد أنه أريد أن تؤخذ لبوذا صورة في حياته فجعل خياله يسقط على قطعة من النسيج ثم لَوَّن الخيال . ولعل لهذا التصور صلة بما اتبعه المصورون الهنود من رسم الأشخاص رسما جانبيا في معظم الأحيان . وأكثر الصور الشخصية الهندية ذبوعا صور الأباطرة المنول ، وتتميز المهالة الذهبية اللون ، وتمت بعض صور فيها إمبراطوران أو ثلاثة أباطرة جالسين سويا ، مما لا يمكن في بعض الأحيان أن يصدق من الوجهة التاريخية بسبب اختلاف عصورهم . ولكن أكثر الصور الشخصية تفرغ أميرا واحدا . ويعمد المصور إلى ملابس الإمبراطور وما يتزين به فيكسب

هذا كله طائفة من الألوان الناصعة . وكثيرا ما نشاهد في تلك الصور الملابس الشفافة التي يلبسها الهنود في الصيف والتي نرى من خلالها شكل السيتان . والغالب في الصور الشخصية أن يكون الرسم مائلا إلى الدكن على خلفية ناصعة .

على أن أهم ما يمتاز به الصور الشخصية الهندية توفيق المصور في رسم الرأس والوجه والوصول إلى الشبه بين الصورة وصاحبها والتعبير عن روحه وبوجه عام ، حتى لقد قال بعض العلماء في هذا الصدد إن وصف المؤرخين للأباطرة والأمراء لا يوثق به بقدر صورهم الشخصية التي خافها الفنانون ، فإن المؤرخين كانوا في معظم الأحيان يصفون أولئك الأباطرة بما يحبون . أما المصور فقد نجح في أن يكشف النقاب في صورهم عن كثير من صفاتهم الخلقية من طيبة وخبث وحزم وضف وشفقة وغلظ وكرم وبخل .

وكانت معظم الصور الهندية في البداية تصور ثلاثة أنباغ الوجه ، ولكن الرسوم الجانبية البحتة لم تلبث أن غلبت عليها . ومما يمتاز به الصور الشخصية الهندية العناية بإتقان صور اليدين وكثيرا ما كان المصور يرسمهما الواحدة فوق الأخرى تمسكان بمقبض سيف ، كما أنه كان يبرز رسم اليد بأن يصور الشخص ممسكا بوردة أو جوهرة .

والغالب أن يكون على الصورة الشخصية الهندية اسم المرسوم فيها ، ولكن ثبت أن مثل هذه النسبة لا يمكن الوثوق بها تماما ؛ لأنها تكتب أحيانا رغبة في إعلاء شأن الصورة أو بكتبتها شخص لا يعرف صاحب الصورة معرفة تامة .



أما المدرسة الأخرى من مدرستي التصوير الهندي فمدرسة راجبوت . ولها جملة فروع ازدهرت في الأقاليم الشمالية من الهند ولاسيما في راجبوتانا والبنجاب . وكانت تقوم إلى جانب المدرسة المنولية ، ولكن أساليبها الفنية كانت مأخوذة عن الأساليب الفنية في قووش الجدران بالهند القديمة ، وكانت فضلا عن ذلك شعبية تختلف في موضوعاتها عن المدرسة المنولية (شكل ١٥١) . فبينما كان رجال المدرسة المنولية يرسمون الأباطرة ومناظر البلاط وصور الطيور والحيوانات النادرة ، كان الفنانون في مدرسة راجبوت يقبلون على رسم الموضوعات المستمدة من القصص الشعبية والملاحم الهندية ونوادر الآلهة والقدسين . وأقدم ما يعرف من الصور المنسوبة إلى مدرسة راجبوت يرجع إلى نهاية القرن العاشر الهجري (١٦ م) .





(شكل ١٥١) صورة هندية كانت محفوظة في متحف الإجناس والشعوب
في برلين وتمثل لانجا على الجبل . من القرن ١٢ هـ (١٨ م)

فنانة في طبيعة الصور الإسلامية

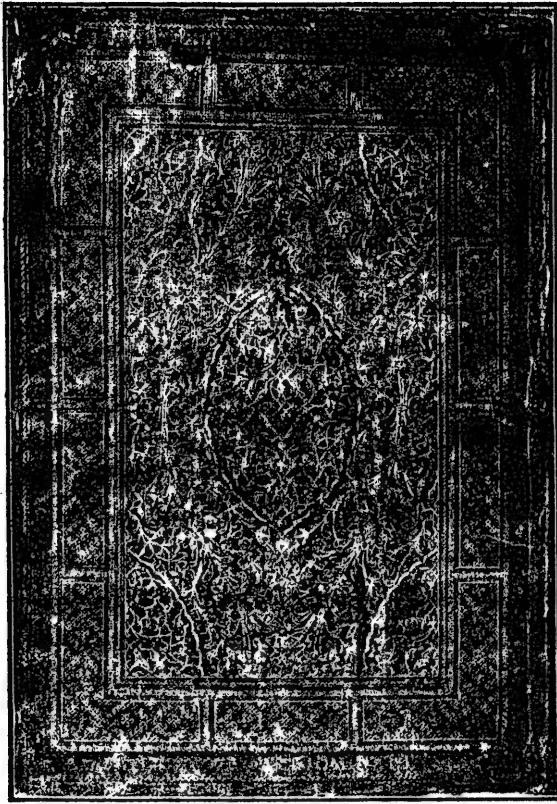
ولعل أين ما تلاحظه في الصور الإسلامية عامة أن قوانين المنظور غير محترمة ، وأن الصورة ملونة في مستوى واحد ، وأن الفنان لا يعنى برسم أجزاء الجسم رسماً يحترم فيه الطبيعة وعلم التشريح ، ولا يكثر بتوزيع الضوء وبيان الظل ، وإنما يفرط في توزيع الألوان التي تنكسب الصورة حياة أخرى وبريقاً بديها وألواناً سحرية عجيبة . ولا يمكننا أن نعتبر هذه "سفات عيوباً ، فالواقع أنها جزء لا يتجزأ من الصور الإسلامية ، وهي التي تميزها عن غيرها ،

وبجعل لها سحرها الخاص . ولذا فانا ، إذا أردنا أن نفهم الصور الإسلامية وأن نعجب بها ، وجب علينا أن نعرف هذه الأصول والصفات ، وأن نبتعد عن موازنة الصور الإسلامية بالصور الغربية . ولنذكر دائماً أن ما عيّنت به الفنون الكلاسيكية من الدقة في تصوير الطبيعة وأجزاء الجسم ليس كل شيء في الفن ، وإلا أصبح التصوير الشمسي (الفوتوغرافيا) أرقى الفنون وأدقها .

أجل إن إهمال قوانين المنظور ، وجهل الأساليب الغربية في توزيع الضوء والظل في الصور يجعلها لا تبدو مجسمة كما نعرف في الفنون الغربية ، ولذا تبدو جل المناظر في الصور الإيرانية هادئة ، بل جامدة ولا حركة فيها ، مما يكسبها شيئاً من البساطة والسذاجة لا يتعارض مع ما نحس فيها من الاستمرارية والامتياز ، ولكن علينا ألا ننسى أن تلك الصور زخرفية وتوضيحية قبل كل شيء على الرغم من أننا قد نجد فيها أحياناً شيئاً من روح المزاج والنهم . وكان المصور في الإسلام لا يكثر بطواهر الأشياء ، فقد يحدث مثلاً أن يريد أن يوضح قصة رجل ينفذونه ليلاً من بئر ، فيرمم ما عداها كأنه في ضوء النهار ، كما نرى الذين ينفذونه . وفضلاً عن ذلك فإن معظم وجوه الأشخاص في الصور الإسلامية اصطلاحية لا تدل على أصحابها أو على حالتهم النفسية إلا نادراً . ومعظم الصور الإسلامية توضيحية تشرح قصص الشاهنامة وكليية ودمنة ، ومقامات الحريري ، والقصص المذكورة في دواين الشعر وبعض الكتب التاريخية والعلمية . كما كانت الصور الغربية تشرح الأساطير اليونانية والرومانية القديمة فضلاً عن قصص الكتاب المقدس وتاريخ حياة القديسين .

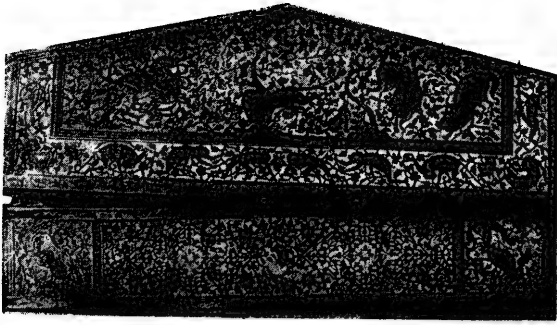
التجليد

عنى المسلمون بتجليد الكتب وتفوقوا في هذا الفن تفوقاً ظهر أثره في صناعة التجليد بأوروبا في العصور الوسطى . وامتازت جلود الكتب الإسلامية بزخارفها الجميلة من الرسوم الهندسية ورسوم الحيوان والطير ، بل الرسوم الآدمية أيضاً . وكانت جلود الكتب الإيرانية والتركية أكبر تنوعاً من جلود الكتب المصرية والغربية . فكانت الأولى تشتمل في أكثر الأحيان على رسوم مناظر طبيعية أو آدمية أو حيوانية ، بينما كانت زخارف الثانية تتألف من رسوم هندسية أو أشكال متعددة الأضلاع مجتمعة بعضها بجوار بعض في شكل أطباق نجمية - كما يقال في الاصطلاح الفني - وكان بعضها يحتوي على « صرة » أو « جامة » في وسطه وعلى أرباع صرر في الأركان وقوامها زخارف هندسية أو نباتية (شكل ١٥٢) .



(شكل ١٥٢) باطن جلد كتاب محفوظ بمتحف فكتوريا وألبرت . من صناعة مصر
في القرن الثامن أو التاسع الهجرى (١٤ - ١٥ م)

وقد تعلم المسلمون أساليب التجليد عن القبط ونقلوها إلى سائر أنحاء الإمبراطورية الإسلامية . وكانت الجلود الأولى من الخشب المفطى بالجلد والزين بالرسوم الهندسية . ثم استخدم الورق عوضاً عن الخشب واستخدمت الزخارف المكوّنة من الرسوم والخطوط المتشابكة . وعرف المسلمون في التجليد طريقة الدق أى الضغط . كما استخدموا التخرم والدهان والتلييس بالقماش . وكانوا أحياناً يقطمون الجلد بالرسم الذى يريدونه ثم يلصقونه على القماش الملون

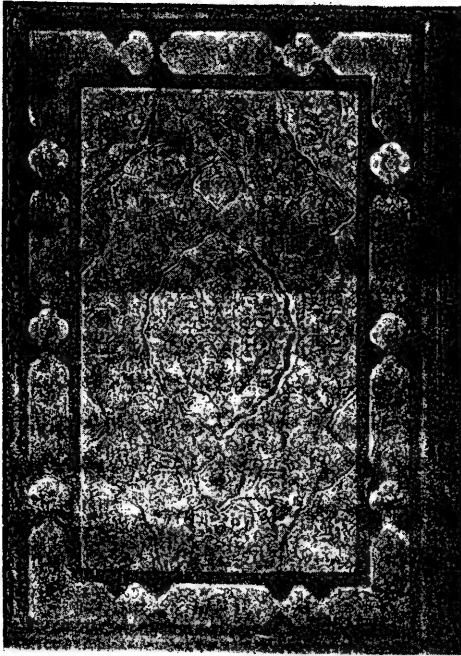


(شكل ١٥٣) جزء من جلد كتاب إيراني في متحف طوبقايو سراي باستانبول .
من منتصف القرن التاسع الهجري (١٥ م)

ويذهبون الخطوط والرسوم بعد ذلك . واستخدموا في بعض الأحيان طريقة قوامها طبقتان من الجلد تلتصق إحداها فوق الأخرى بعد أن تحرق الموضوعات الزخرفية المطلوبة في الطبقة العليا .

وبلغت صناعة التجليد أوج عزها في إيران في القرن التاسع الهجري (١٥ م) إذ خرج الفنانون على الأساليب الهندسية القديمة وأبدعوا تركيب الزخارف من المناظر الطبيعية ذات الحيوانات والطيور الحقيقية والخرافية ووصلوا إلى الإتقان في دقة الرسم وأسلوب الصناعة وسلامة النسب . وقد استطاع الفنانون الوصول إلى إتقان الزخارف المذكورة بعد أن تخلوا عن طريقة الضغط أو الدق بالآلة البسيطة التي كانت تنتج الرسوم الهندسية ورسوم الفروع النباتية فاستخدموا القوالب المعدنية المستعملة التي كانوا يضغطون فيها الجلد بقوة فظهر فيه التواء الشديدة البروز على شكل العناصر الزخرفية والحيوانية بل الصور الآدمية (شكل ١٥٣) .

وفي القرن العاشر الهجري (١٦ م) كان المصورون أكبر عون لصناع جلود الكتب في رسم الأشكال الآدمية والزخارف النباتية في دقة ورشاقة يبدو تأثير الشرق الأقصى في أساليبها الفنية . وأنتج الفنانون في هذا القرن بعض الجلود الفاخرة المحرمة من الورق والجلد المقطوع بدقة . وكانت هذه الجلود ذات طبقات متعددة تختلف كل واحدة في لونها عن الأخرى وتوضع بعضها فوق بعض (شكل ١٥٤) . وكانوا يعنون بباطن الجلود والسنتها عنايتهم بالجزء الخارجي منها وظل تجليد الكتب فنا مزدهرا في القرنين الحادي عشر والثاني عشر بعد الهجرة (الأشكال ١٥٥ و ١٥٦ و ١٥٧) .



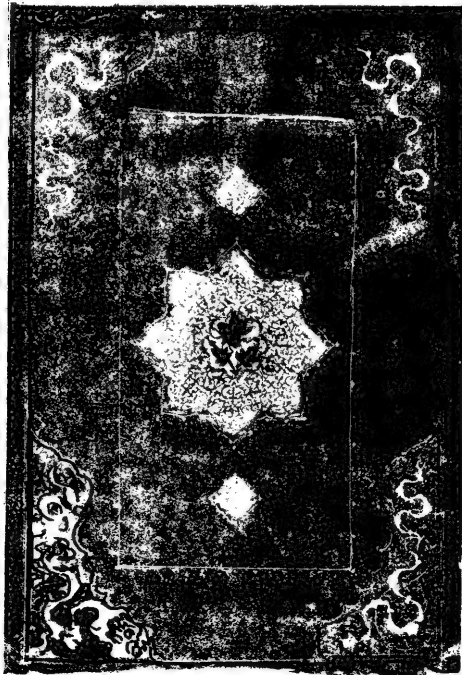
(شكل ١٥٤) جلد كتاب من إيران في القرن ١٠ هـ (١٦ م) بمتحف الفنون الإسلامية
في كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول

واستخدم المجلدون الإيرانيون في مدرسة هراء طريقة الزخرفة برسوم اللاكية وذلك في
مفتصف القرن العاشر الهجري (١٦ م) وامتاز بمضها بجمال الألوان ، التي غلب عليها
الأسود والذهبي . ولكن صناعتها لم تلبث أن تأخرت في القرن التالي ثم تأثرت بالأساليب
الفنية الأوربية في عصر فتح علي شاه (١٢١٢ - ١٢٥٠ هـ ١٧٩٨ - ١٨٣٤ م) على أن
تلك الجلود كانت ميداناً لفن التصوير ولم يكن للمجلدين فيها شأن عظيم .

وقد اشتغل كثير من المجلدين الإيرانيين في تركيا في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة
(١٥ - ١٦ م) فأنتجوا جلوداً ثمينة ونيف في هذا الميدان كثير من الصناعات الترك



(شكل ١٥٥) جلد كتاب إيراني من
القرن ١١ - (١٧ م) فيه رسوم وزخارف
طبوعة أو بفرغة أو مذهبة



(شكل ١٥٦) جلد كتاب إيراني من القرن ١١ - (١٧ م) محفوظ بدار الآثار العربية

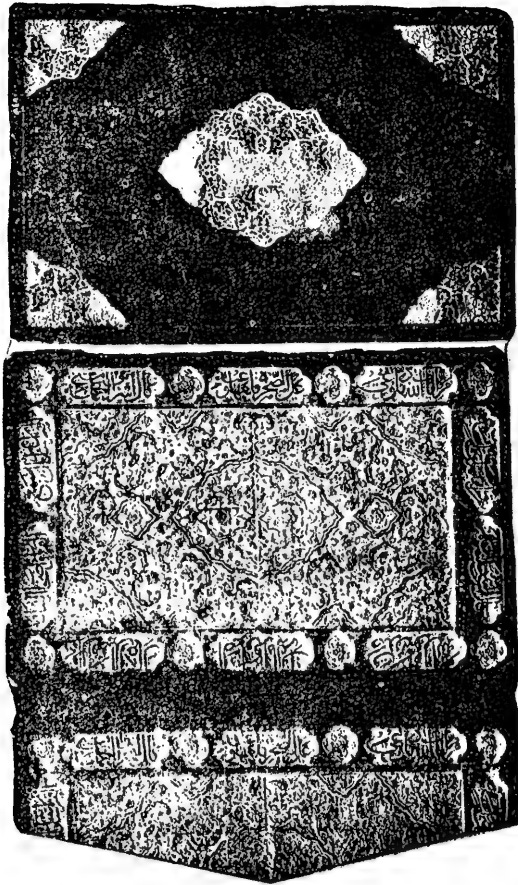
الزخارف الكتابية في الفن الإسلامى

لم يكن المسلمون أول من استعمل الكتابة في زخرفة المآثر والتحف وسائر الآثار الفنية، فقد سبقهم إلى ذلك أهل الشرق الأقصى، كما عرفه الغربيون في العصور الوسطى، ولكن ليس تمت فن استخدم الخط في الزخرفة بقدر ما استخدمه الفن الإسلامى. ولا غرو، فإننا إذا استثنينا الكتابة الصينية — وهى نوع قائم بذته — لا نجد خطأ أوفى للزخرفة من الخط العربى، فحروفه أصاح من غيرها لهذا الغرض بما فيها من استقامة وانسباط وتقويس. والخطوط العمودية والأفقية في هذه الحروف يسهل وصلها بالرسم الزخرفية الأخرى وصلا يتجلى فيه الجمال والاتزان والإبداع.

ولا يفوتنا أن نذكر في هذه المناسبة أن العرب أفلحوا في أن يقرضوا لفهم على معظم الأقاليم التى فتحوها، وأنهم حين لم يفلحوا في القضاء على اللغات القومية في كل طبقات الشعب في بعض البلاد التى دانت لهم استطاعوا أن يحولوا تلك البلاد إلى كتابة لغتها بالخط العربى. وهكذا انتشر الخط العربى في الامبراطورية الإسلامية كلها، وقد أتبع له بعد ذلك أن يصل في نحو أربعة قرون إلى جمال زخرفى لم يصل إليه خط آخر في تاريخ الإنسان قاطبة. والحق أن انصراف معظم الفنانين المسلمين عن تصوير الكائنات الحية وعن استعمال الزخارف الآدمية أظهر عبقريتهم في الزخارف الهندسية والنباتية والكتائية، ولكن الزخارف الهندسية والنباتية التى أبدعوا في ميدانها إنما قامت على أساس ما عرفته الفنون القديمة في هذا الميدان، في حين أنهم كانوا في الزخارف الكتابية مبتكرين تماما، حتى أصبحت هذه الزخارف من أئين يميزات الفنون الإسلامية عامة، واشتركت فيها أم الإسلام كلها، واستعملها الفنانون في شتى المآثر والآثار الفنية.

وحسبنا أن معظم الكتابات التى نراها على المآثر والتحف الإسلامية لا يقصد بها تسجيل اسم صاحب التحفة أو مشيد البناء أو تاريخه أو التبرك ببعض الآيات القرآنية أو المباركات الدعائية فحسب، بل قصد بها أن تكون عنصراً زخرفياً بذاتها.

وللكتابة الزخرفية شأن عظيم في تاريخ الفنون الإسلامية، إذ أننا نستطيع أن نتخذها أساساً وسبيلاً لتأريخ المآثر والتحف ذات الكتابات، لأن لكل عصر ولكل إقليم في العالم الإسلامى أسلوبه في الخط وزخرفته، فيستطيع ذوو الخبرة أن يدرسوا الزخارف الكتابية،



(شكل ١٥٧) جلد كتاب من إيران في بداية القرن ١١ هـ (١٧ م) ومحفوظ
في دار الآثار العربية بالقاهرة

وأن ينسبوا البناء أو التحفة الإسلامية إلى العصر أو الإقليم الذي صنعت فيه .
وفضلاً عن ذلك فإن أشرطة الكتابة الزخرفية توجد تنويعاً في الزخرفة وتبعد ما قد يشأ
من ملل بسبب سيطرة عناصر زخرفية من نوع واحد ، سواء أكانت هندسية أم نباتية ،

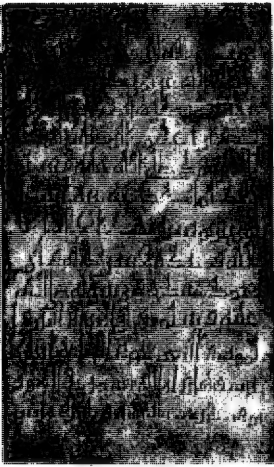
ولاسيا في فن كالقن الإسلامى ، يفرط في استعمال الزخارف
إفراطا كبيرا ، ويمرص على تغطية المساحات بها كلما
استطاع الفنان إلى ذلك سبيلا .



(شكل ١٥٨) دينار من عصر
الخليفة المأمون ضرب في سنة ١٩٩ هـ
(٨١٤ م)

وكانت أنواع الخطوط العربية في فجر الإسلام تنسب
إلى المدن الإسلامية المختلفة : مثل مكة والمدينة والأنبار
والحيرة والكوفة . والظاهر أن القوم في الكوفة عنوا

بغاية خاصة بتجويد الخط والإبداع في رسم
الحروف وغلب عليها عندم اليبوسة والصلابة
والجفاف والميل إلى التضلع أو الترييع فأكسبها
كل ذلك طابعا هندسيا . وانتشر الخط الكوفي
في سائر أنحاء العالم الإسلامى ، واستعمل في كتابة
المصاحف (شكل ١٦٣) وعلى قطع النقود (شكل
١٥٨) ، وفي المآثر (شكل ١٧٥) وشواهد القبور
(شكل ١٥٩) وسائر الكتابات التذكارية . أما
أعمال التدوين العادية والكتابات المختلفة فقد
استعملت فيها الخطوط اللينة أو المدورة أو المرسلة ،
لأنها أطوع وأكثر مرونة وأوفر للوقت . ولا
ريب في أن الخطوط المدورة اللينة عاشت منذ
بداية الإسلام جنبا إلى جنب مع الخط الكوفي
المضلع اليابس ، ولم تكن مرحلة متأخرة في
تطوره . كما ظن بعض المشتغلين بالفنون
الإسلامية حين تبينوا أن الفنانين المسلمين أخذوا
في الانصراف عن الخط الكوفي منذ القرن
السادس الهجرى (١٢ م) وأقبلوا على استخدام
الخطوط المدورة .



(شكل ١٥٩) (شاهد قبر من سنة ٢٣٦ هـ)
محفوظ بدار الآثار العربية في القاهرة . ونس
كتابه : بسم الله الرحمن الرحيم — إن في الله عزاء
من كل مصيبة — وخاف من كل هالك ودرك
لما فات — وإن أعظم المصائب المصيبة —
بأنى محمد صلى الله عليه وسلم — هذا ما تصهد به
جنة ابنت ا — لفرح ابن يونس تصهد ألا له
إلا — الله وحده لا شريك له وأن — محمد عبده
ورسوله صلى الله — عليه وسلم وأن الجنة والنار
وا — أوت حق والساعة آتية لا — ريب فيها
وأن الله يبعث من في القبور — توفيت في وجب
سنة ست وثلاثين وما بين)

وقد مرّ بنا أن العناية بمجودة الخط كانت عظيمة في الإسلام . وأن الخطاطين كانوا أرفع الفنانين مكانة في العالم العالم الإسلامي ، لاشتغالهم بكتابة المصاحف ونسخ كتب الأدب والشعر وخدمة الخلفاء والسلاطين ، فلا غرو أن ظرف ذوق أولى الأمر وأهل اليسار فأقبلوا على شراء المخطوطات الكاملة ، أو النماذج من كتابة الخطاطين المشهورين . وعرفنا أن أكثر هذه النماذج كانت من الآيات القرآنية الكريمة والأدعية أو أبيات الشعر ؛ وجمع منها الهواة الرقعات (الألبومات) الفاخرة . وحرص الخطاطون على الفخر بآثارهم الفنية فذبلوها بإمضاءاتهم . وجدير بنا أن نلاحظ أن الخط عند المسلمين كان في معظم الأحيان غرضاً مقصوداً لذاته ، ولم يكن وسيلة فحسب كما هو عند الغربيين . ومما يتصل بذلك أن الغربيين يعنون بجمع نماذج من خطوط عظماء الرجال حرصاً على اقتناء آثارهم . أما في الشرق فإن نماذج الكتابة تجمع لنفسها وحرصاً على ما فيها من إبداع وزخرفة . ونلاحظ كذلك أن الخطاطين المعروفين عند المسلمين كثيرون ، على عكس الحال عند الغربيين .

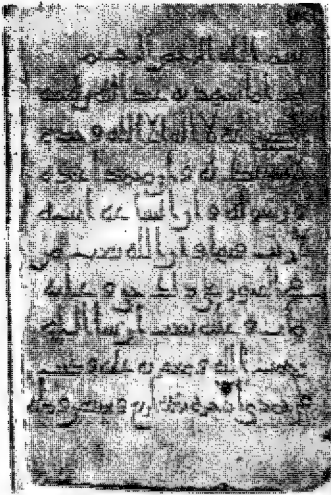
والحق أن تجويد الخط هو الميدان الوحيد في الفنون الإسلامية الذي نعرف أبطاله ونستطيع أن نستقصي أخبارهم بفضل ما كتبه لهم علماء المسلمين من التراجم ، بينما أهملوا سائر الفنانين فلم يصلنا من أخبارهم شيء كبير .

وقد عرف المسلمون ضرباً شتى من المخطوط العربية المدورة ، نخط النسخ والثلاث والرقعة والرباعية والديوانية والغربي . وأبدع الإيرانيون منهم في خط التمايق والنستعليق^(١) . وكان لمكتباتهم في هذه المخطوطات إزنان ورشاقة ورونق . مما أكسبها طابعاً زخرفياً كبيراً ، ولكن المقام لا يتسع هنا للكلام على مفاخرهم في هذا الميدان ، فحسبنا أن نعرض للزخارف الكتابية في الخط الكوفي ، لأنها تكاد تكون مستقلة عن تجويد الخط نفسه .

ويرجع البدء في زخرفة الخط الكوفي في مصر إلى نهاية القرن الثاني الهجري . ثم انتشرت الزخارف الكوفية بعد ذلك في أنحاء العالم الإسلامي ، ولكن القسم الشرقي من الإمبراطورية الإسلامية كان بوجه عام أخصب وأغنى في تلك الزخارف من القسم الغربي ، ولعل أجل الأمثلة لإتقان الزخارف الكتابية الكوفية ما مجده على عمائر مدينة أمد (ديار بكر) ، وقد عني بدراستها المستشرق السويسري فلوري S. Flury كما عني بدراسة الزخارف الكوفية الفاطمية .

ومهما يكن من الأمر فإن استعمال الزخارف الكتابية ازداد شيوعاً في العالم الإسلامي

(١) راجع كتابنا « الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي » ص ٦٦ — ٧١ (الطبعة الثانية) .



منذ القرن الرابع الهجرى (١٠ م) وبلغ ذروة مجده فى القرنين الخامس والسادس (١١ - ١٢ م) .

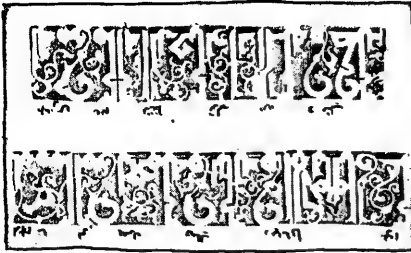
وقد كان الخط الكوفى بسيطا فى مبدأ أمره : لا توريق فيه ولا تعقيد (شكل ١٦٠) ، ولا ترابط بين الحروف . ومع ذلك كله فإن المتقن من هذا النوع البسيط لا يخلو من طابع زخرفى رصين وهادى . ورأى الفنانون أن فى خطوطه العمودية والأفقية عنصراً يمكن استغلاله من الناحية الزخرفية فأقبلوا على ذلك وأبدعوا فيه وخدّفوا ضرباً من الكتابة الكوفية الزخرفية متعددة الجوانب والصفات .

(شكل ١٦٠) شامد مبر عبد الله بن لهيعة ، محفوظ بدار الآثار العربية فى القاهرة . ونس كتابته : بسم الله الرحمن الرحيم — هذا ما يشهد به عبد الله بن لهيعة — المضرى أنه لا إله إلا الله وحده — لا شريك له — وأن محمداً عبده — ورسوله وأن الساعة آتية — لا ريب فيها وأن الله يبعث من — فى القبور على ذلك حي وعليه — مات وعليه يبعث إن شاء الله — رحمت الله ومفترته عليه وكتب فى جمدى الآخرة سنة أربع وسبعين ومائة

فنها الكوفى المورق والشجرى ، مخرج من أطراف حروفه سيقان نباتية دقيقة محملة بالوريقات المختلفة الأشكال ، وترخف نهايات حروفه بما يشبه الفروع عندما تخرج من السيقان ، أو بزخارف أخرى ورقية الشكل أو ذات فصص (شكل ١٦١ و ١٦٢) وقد

شاع هذا النوع من الزخارف الكوفية فى شتى أنحاء العالم الإسلامى . وأقدم ما نعرفه من النماذج المتقنة منه يرجع إلى القرن الثالث الهجرى (٩ م) ، وإن يكن الثابت أنه عرف فى وادى النيل منذ نهاية القرن الثانى الهجرى (٨ م) .

ومن أنواعها الأخرى كتابات كوفية تقوم على أرض من الزخارف النباتية المستقلة عنها وقوام هذه الزخارف النباتية فروع وسيقان ووريقات لا تتصل بالكتابة . بل تبدو كأنها تنحدر فى اتجاه واحد ، فتزيد من جمال الحروف ولا سيما إذا امتازت هذه بالذقة والأناقة والاتساع وحسن التوزيع . ومن أمثلة ذلك صفحة من مصحف من القرن الخامس أو السادس الهجرى



(شكل ١٦١) كتابة بالخط الكوفي المورق في مدينة أمد
من القرن ٥ هـ (١١ م)

(١١، ١٢ م) ونص ما فيها
من إحدى آيات سورة المائدة :
« أيديهم وأرجلهم من خلاف
أو ينفوا من الأرض ذلك لهم
خزى في الدنيا ولهم في الآخرة
عذاب عظيم » (شكل ١٦٣)
ومن أمثلته أيضاً كتابة جميلة على
قبر محمود الغزنوي في مدينة غزنة
ونص الجزء الظاهر منها في
(شكل ١٦٥) « الرحمن الرحيم كل نفس ذائقة » .



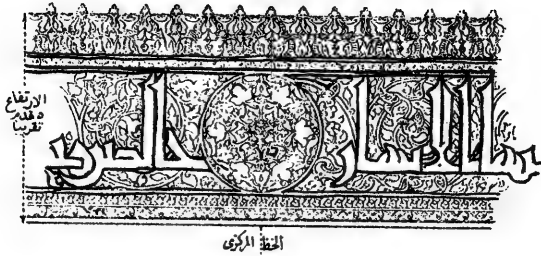
(شكل ١٦٢) مثال من الزخارف الكتابية على قطعة من نسيج إيرانية ترجع إلى القرن
٦ هـ (١٢٠ م) ، ونص البارة المكتوبة : « وفي القبر وحدي وفي اللحد وحشي »

وقد تدرى على العائر زخارف في سطحين متباينين ، فالأرضية - أو الخانية ، كما يريدون
تسميتها - نكسوها رسوم دقيقة من الزهور والفروع والسيقان النباتية ، ثم تقوم الكتابة
الكوفية بينها مذكوشة نقشاً وافر البروز (شكل ١٦٤) .

وقد يعمد الخطاط في استعمال الخط الكوفي في الزخرفة إلى الانصراف عن العناصر النباتية
ويعمل على الوصول إلى قوة التعبير والجمال الزخرفي بحسن التوزيع ورشاقة الرسم والإفادة من
التقوسات والدوائر فضلاً عن جعل النهاية العليا لأصابع الحروف تشبه قطب قلم البوص حين يقطع
رأسه عن رضا في ربه . ومن أمثلة ذلك صحن خزفي جميل محفوظ في متحف اللوفر ، يرجع إلى
القرن الثالث الهجري (٩ م) وهو من صناعة سمرقند وعليه عبارة بالخط الكوفي الجميل
نصها : « الحلم أوله مر مذاقته لكن آخره أحلى من العسل . السلامة » (شكل ١٦٦)
والحق أن بلاد ما وراء النهر أنتجت نماذج بدعية من الخزف ذي الزخارف الكتابية ولا سيما



(شكل ١٦٣) سفحة من مصحف بالحظ الكوفي ، من مصر أو العراق في القرن الخامس الهجري
(١١ م) . وكان محفوظاً في القسم الاسلامي من متحف برلين

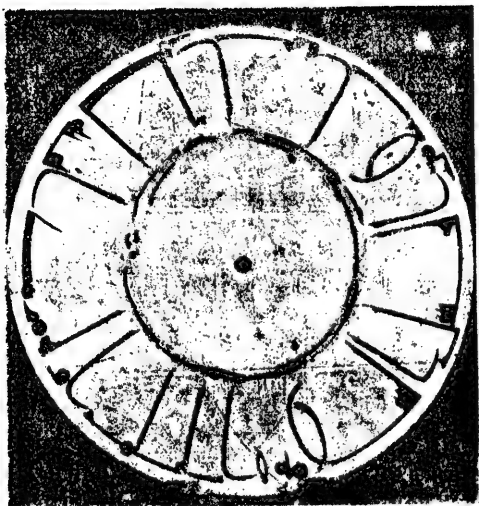


(شكل ١٦٤) زخرفة كتابية على الجص في إيوان الشرق بجامع السلطان حسن بالقاهرة .
من القرن ٨ هـ (١٤ م) نصها جزء من الآية الخامسة في سورة الفتح (— بها الأنهار خالدين فـ)

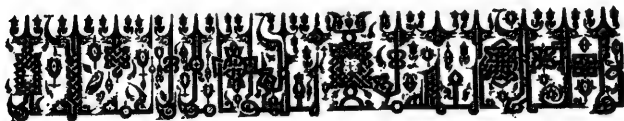


(شكل ١٦٥) كتابة كوفية على أرضية نباتية . في قبر محمود الفزوى . من القرن ٦ هـ (١٢ م)
[كليشيه دار المعارف]

في سمرقند وبخارى ، ولعل ذلك من آثار الحضارة السامانية .
ومن ضروب الزخارف الكتابية الكوفي المضفر ذو الحروف المترابطة . وقد يربط
الفنان بين حروف الكلمة الواحدة أو الكلمتين ليصل إلى تأليف إطار أو شكل هندسى .
وقد تمانق هامات الحروف فتبدو كأنها شقا مقص ، وقد يزداد التعقيد حتى يصبح من
العسير أن تميز العناصر الزخرفية المختلفة بعضها من بعض . ومن أبدع أمثلة الكوفي المضفر
كتابة في ضريح يبرى عالدردار ترجع إلى القرن الخامس الهجرى في إيران . ونص الجزء الذى
يرى منها في شكل ١٦٧ « فوا على أنفسهم لا تنظروا من رحمة الله إن » . وقد أقبل
الفنانون في المغرب والأندلس على استعمال هذا النوع من الزخارف الكوفية . ومن أمثلة ذلك
الزخارف الكتابية في حوش الريحان بقصر الحمراء . وتكرر فيها عبارة : « ولا غالب إلا الله »
(١٦٦)

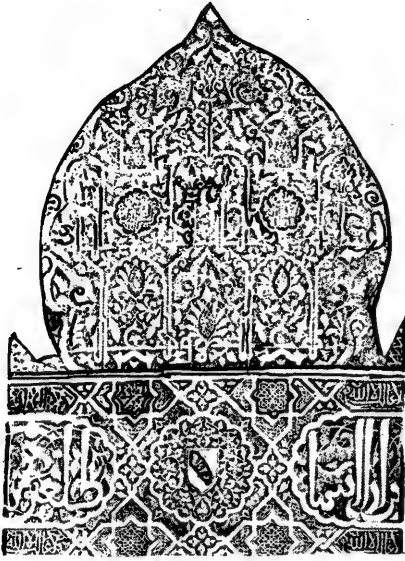


(شكل ١٦٦) صحن من الخرف من صناعة بلاد ما وراء النهر في القرن ٣ هـ (٩ م)
ومحفوظ في متحف اللوفر
[كلشيه دار المعارف]

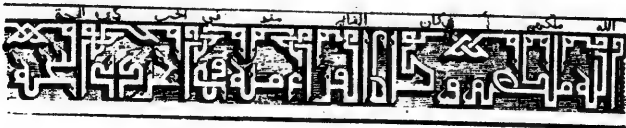


(شكل ١٦٧) كتابة كوفية زخرفية من ضريح بيري عالمدار في دامغان بإيران من سنة ٤١٨ هـ
[كلشيه دار المعارف]

(شكل ١٦٨). ومن أمثله أيضاً كتابة من باب مدينة شلا من أعمال الرباط في مراکش ونص الجزء الذى يرى منها في شكل ١٦٩ « الله ملكهم وكان الفراغ منه في آخر ذى الحجة ». ومن أمثلة الكتابات الكوفية التى تجمع بين التفسير والتوديق والأرضية النبائية ما نراه فى إحدى كتابات مدينة آمد وترجع إلى القرن السادس الهجرى (١٢ م) ونص الجزء الظاهر منها فى شكل ١٧٠ « مولانا الأمير الاسفهلار الأجل السيد الكبير » .



(شكل ١٦٨) زخارف كتائية في حوش الريحان بقصر الحمراء في
غرناطة . من القرن ٨٧ (١٣ م)
[كاتبه دار المعارف]



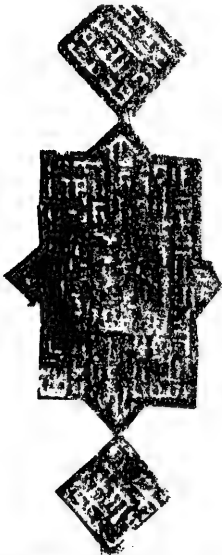
(شكل ١٦٩) كتابة بالخط الكوفي المصغر في مدينة شلا بجراكش في القرن ٨٨ (١٤ م)
[كاتبه دار المعارف]

وتمت نوع آخر من
الزخارف الكتائية : هو
الكوفي الربيع ، وهو
هندسي الشكل قائم الزوايا
(شكلي ١٧١ و١٧٢) .
ومن المحتمل أن تكون
نشأته في إيران ناتجة عن
التأثر بالزخارف الهندسية
الصينية (شكلي ١٧٣
و ١٧٤) . ومن المحتمل
أيضاً أن يكون أساسه
الزخرفة بالطوب في
إيران والعراق ، وهي
وضع الطوب المختلف
الحرق في أوضاع أفقية
ورأسية بحيث تتألف منها
أشكال هندسية ، وقد
ذاع استعمال هذه الزخارف

الكتائية المربعة في العصر التركي المتأخر . ومن أمثلة الزخارف الكوفية المربعة ما نراه في
فهرج الشيخ سفي الدين بمدينة أربيل (شكل ١٧٥) . وما يتصل بهذا النوع من الخط ،
الكتابات الكوفية ذات الأشكال الهندسية المختلفة من مثلثات ومسدسات ومثمنات ودوائر ،



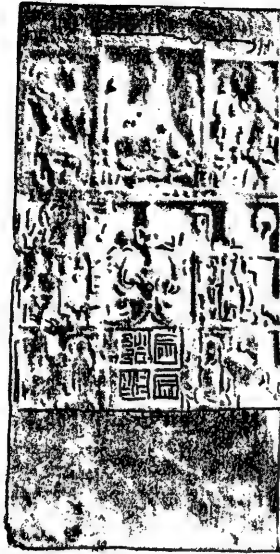
(شكل ١٧٠). كتابة زخرفية في مدينة آند من القرن ٨٦ (١٢ م)
[كلبيشه دار المعارف]



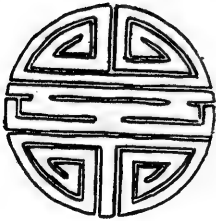
(شكل ١٧١) كتابة كوفية من السيفاء في الإيوان الشمال الغربي بالمسجد الجامع في إصفهان
(شكل ١٧٢) كتابة كوفية مستطيلة وبارزة في الإيوان الشمال الشرقي بالمسجد الجامع في إصفهان

وقد ذاع استعمالها في المصور التأخرة ، ومن أمثلة هذه الأشكال الهندسية شكل نجمي قوامه اسم « محمد » مكتوب بالخط الكوفي ثمان مرات .

ولا قفوننا الإشارة إلى ضرب آخر من الزخارف الكتابية غير الكوفية ، قوامه الكتابة بالخطوط المدورة ، بحيث تبدو العبارة على هيئة طائر (شكل ١٧٦) أو حيوان أو شكل مقصود كشكل الطغراء ، أو سفينة نوح . وليس من السهل في كل الأحيان أن نصل إلى قراءة مثل

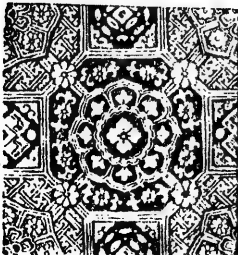


(شكل ١٧٣) رسم جزء من حجر عليه نقوش صينية وزخارف
بينها زخرفة تشبه الخط البكوفي المستطيل . من سنة ٥٥٤ م



هذه الكتابات التي يعمل الخطاط فيها على إظهار عبقرية
في الخيال والإبداع . ولاريب في أن من أبدع أمثلها
مازاه في الفرمانات وبراءات التعمين والرتب والأوسمة التي
كان يصدرها سلاطين آل عثمان .

ومن ضروب الزخرفة بالخط النسخي ما زاه أحيانا من
ربط هامات الحروف بحيث تبدو كأنها شقا مقص
(شكل ١٧٧) .



← (شكل ١٧٤) فوق : زخرفة صينية ترمز إلى طول العمر

تحت : زخرفة صينية فيها أشكال متعددة
الأضلاع



←

(شكل ١٧٥)

رخارف من السكوفي المربع في
ضريح الشيخ صفي الدين بمدينة
أردبيل من القرن ١٠ هـ (١٦ م)
[كليه دار المعارف]

→
(شكل ١٧٦) كتابة على شكل
طاووس . من القرن ١٢ هـ (١٨ م)
[كليه دار المعارف].





(شكل ١٧٧) شمدان من النحاس صنع بمصر سنة ٨٨٧ هـ ليزين به الحجر النبوية الشريفة
بالمدينة المنورة ، وعقود بدار الآثار العربية

الزخارف الهندسية والزخارف النباتية

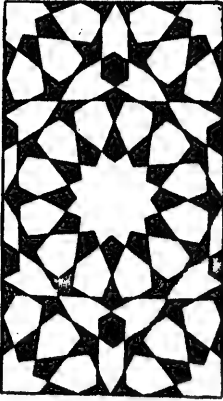
في الفنون الإسلامية

عرفت الفنون التي سبقت الإسلام ضرباً كثيرة من الرسوم الهندسية . ولكن هذه الرسوم لم يكن لها في تلك الفنون شأن خطير ، وكانت تستخدم في الغالب كإطارات لغيرها من الزخارف . أما في الإسلام فقد أصبحت الرسوم الهندسية عنصراً أساسياً من عناصر الزخرفة ولسنا نريد هنا أن نغنى عناية خاصة بالرسوم الهندسية البسيطة كالمثلثات والمربعات والمعينات والأشكال الخمسة والسداسية ، ولا بالأشكال الهندسية التي كان لها شأن يذكر في الزخارف الساسانية والبيزنطية كاللواثر ، والمصائب والجدائل المزدوجة ، والخطوط المنكسرة والخطوط التشابكية ، وإنما نغنى على وجه خاص بالرسوم الهندسية التي امتازت بها الفنون الإسلامية ، ولا سيما في عصر المماليك بمصر : تلك هي التراكيب الهندسية ذات الأشكال النجمية المتعددة الأضلاع . وهي التي ذاعت في مصر واستخدمت في زخارف التحف الخشبية والنحاسية (شكل ١٧٨) ، وفي الصفحات الأولى المذهبة في المصاحف والكتب ، وفي زخارف السقوف وغير ذلك . وقد أهتم السلون هذا النوع وانصرفوا إلى الابتكار والتعميق فيه .

وقد عني الأستاذ ج. بورجوان G. Bourgoïn بدراسة هذه الزخارف الهندسية المتقدمة وتحليلها إلى أبسط أشكالها^(١) ، ويتجلى من دراسته الطريقة أن براعة المسلمين في الزخارف الهندسية لم يكن أساسها الشعور والموهبة الطبيعية فحسب ، بل كانت تقوم على علم وافر بالهندسة العلمية (شكل ١٧٩) وأعجب الترييون بهذه الرسوم الهندسية وقلدها بعضهم حتى ليروى عن المصور الإيطالي ليوناردو دافينشي أنه كان يقضي ساعات طويلة يرسم فيها الزخارف الهندسية الإسلامية (شكل ١٨٠)

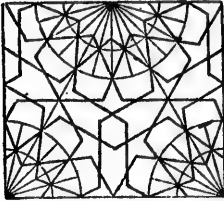
ولسنا نظن أن المسلمين كان لديهم كتب فيها نماذج الزخارف الهندسية الإسلامية القائمة ، ولكننا نرجح أن هذه الزخارف كانت سرا من أسرار الصناعة ، يتلقاها الصبيان عن معلمهم في الفن والمهنة . فكانت تُتعلَّم بالمران ، كما كانت تصنع لها قوالب ونماذج يستعملها الصناع والفنانون في بعض الأحيان .

والشاهد أن الزخارف الهندسية أكثر ذيوفا في الطرز التي ازدهرت في مصر والشام



(شكل ١٧٨)

زخرفة هندسية قوامها ترتيب بدیع
لنجوم اثني عشرية رسمت داخل
أشكال سدسة المضلاع



(شكل ١٧٩)

الأساس الهندسي للرسم المصور
في شكل ١٧٨

منها في سائر الطرز الإسلامية حتى لقد قيل إنها ترجع إلى
الفن المصري القديم ، وذلك رغم أن الحلقة مفقودة بين هذا
الفن والفن الاسلامي في هذا الميدان . كما قال آخرون إنها
تظهر في زخارف الخيام والسجاجيد التي كان يصنعها الأقوام
الرحّل الذين كانوا يعيشون في أواسط آسيا ؛ وقال فريق
ثالث إنها ربما تأثرت بالرسم الهندسية التي حذقها فريق
من صنّاع الفسيفساء عند البيزنطيين وورثها عنهم صانعو
الفسيفساء المسلمون .

والمعروف أن بعض الزخارف الهندسية التي استخدمها
البيزنطيون والقبط انتقلت إلى إيرلندة حيث استخدمت في
تزيين الصور التوضيحية في المخطوطات ، ولكن لم يكن
لها هناك الوفرة والتعميد اللذان كانا لها عند المسلمين ،
واللذان كانا يكسبان بعض أجزائها شيئاً من الحركة
والحياة .

وقد طمعت الفنون الإسلامية بطابع هذه الرسوم
الهندسية حتى أن برجوان Bourgoign العالم الفرنسي
السالف الذكر أشار في معرض دراستها وتحليلها إلى ثلاثة
فنون عظيمة : هي الفن الإغريقي ، والفن الياباني ، والفن
العربي (الإسلامي) ، وشبهها بالفصيلة الحيوانية والنباتية
والمعدنية على الترتيب ، إذ أنه شاهد في الفن الإغريقي
عناية بالنسب والأشكال التجسيمية *Formes plastiques*

وبدقائق الجسم الإنساني والحيواني ، بينما عرف في الفن الياباني دقة في تمثيل الملكة النباتية
ورسم الأوراق والفروع والزهور . أما في الفن الاسلامي فقد ذكرته الأشكال الهندسية
المتعددة المضلاع بالأشكال البلورية التي توجد عليها بعض المادان .

أما المنصر النباتي في الزخارف الإسلامية فقد تأثر كثيراً بانصراف المسلمين عن استيعاب
الطبيعية وتقليدها تقليداً صادقاً أميناً فكانوا يستخدمون الجذع والورقة لتكوين زخارف



(شكل ١٨٠)

رسم زخارف هندسية مأخوذة عن
رسم أولى للفنان الإيطالي ليوناردو دا
فنتشي وتبدو فيه عنايته بدراسة
الزخارف الإسلامية

تتمازجها فيها من تكرار وتقابل وتناظر ، وتبدو عليها
مسحة هندسية جامدة تدل على سيادة مبدأ التجريد والرمز
في الفنون الإسلامية . وأكثر الزخارف النباتية ذيوعا
في الفنون الإسلامية « الأرابيسك » ، وقد عمت هذه
التسمية حتى كادت تطلق على كل الزخارف النباتية
الإسلامية . ولكن الحقيقة أن الأرابيسك هي الزخارف
المكونة من فروع نباتية وجذوع مثنية ومتشابكة ومتتابعة
وفيها رسوم محورة عن الطبيعة stylised ترمز إلى الورقات
والزهور ، وتسمى أحيانا بالمت أو نصف بالمت . وقد بدأ
ظهور زخارف الأرابيسك في القرن الثالث الهجري (٩ م)

فزارها في الزخارف الجصية التي كانت تغطي الجدران في
مدينة سامرا بالعراق ، وفي مصر إبان العصر الطولوني الذي
كان متأثرا كل التأثر بالأساليب الفنية العراقية ، نظرا لأن
ابن طولون نشأ في سامرا ، ونقل منها إلى مصر الأساليب

الفنية السائدة في العراق . كما رى بدء زخارف الأرابيسك على التحف الخشبية التي عثر
عليها في سامرا أو التي ترجع أيضا إلى العصر الطولوني . وتطورت زخارف الأرابيسك في
العصر الفاطمي حتى بلغت بعد ذلك غاية عظمتها في العالم الإسلامي منذ القرن السابع الهجري
(١٣ م) .

وقد اتقن المسلمون زخارف نباتية أخرى غير الأرابيسك تتكون أيضا من جذوع نباتية
وأزهار وأوراق تختلف في دقة تقليد الطبيعة بحسب العصور والأقاليم . على أننا نلاحظ في
إيران منذ نهاية القرن السابع الهجري (١٣ م) أن الموضوعات الزخرفية النباتية كانت تميل
إلى صدق تمثيل الطبيعة ، وكان ذلك بتأثير الفن الصيني الذي تسربت بعض أساليبه إلى
الفن الإسلامي على يد المغول في إيران ، ثم انتشرت من إيران إلى غيرها من الأقاليم الإسلامية
كما نراها على بعض المشكيات المصنوعة في سورية أو مصر (شكل ١٢) ، وعلى الخزف
والقاشاني المصنوع في سورية وآسيا الصغرى في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة
(١٦ - ١٧ م) . ومن أمثلة الزخارف النباتية البديعة ما نراه على حوض من الرخام من صناعة
الشام في القرن السابع الهجري (شكل ١٨١) .



(شكل ١٨١) حوض من الرخام محفوظ في متحف فنكوريا وألبرت وعليه كتابة نصها :
« عز لمولانا السلطان الملك المنصور العالم العادل الغازي المجاهد الم رابط المتأخر المؤيد المظفر
المنصور ناصر الدنيا والدين أبي المعالي محمد بن السلطان الملك المظفر العالم العادل الغازي
المجاهد الم رابط تقي الدنيا والدين محمود بن عمرو بن شاهنشاه بن أيوب سنة ست وسبعين
وستمائة » والمعروف أن محمدا الثاني هذا كان سلطان حمه ، وهو عم المؤرخ المعروف
أبي الفدا

ويستطيع مؤرخو الفنون أن يتتبعوا تطور زخارف الفروع النباتية في العالم الكلاسيكي
ليصلوا إلى نشأة الفروع النباتية الإسلامية من زخارف الفروع النباتية في الفن الإغريقي
والهلييني . وطبيعي أن الطراز الأموي هو حلقة الاتصال بين الزخارف النباتية في العالم
الكلاسيكي وما تطور عنها في الفنون الإسلامية . بل إننا نرى في هذا الطراز الأموي تحفًا
عليها زخارف نباتية يمكن نسبتها إلى الفن الهلييني إذا لم تكن هناك كتابة أو تطور بسيط
يحدد نسبتها إلى العصر الإسلامي .

وقد قام العالم الألماني ريجل A. Riegl بدراسات طيبة في الزخارف النباتية في الفنون
الكلاسيكية ؛ ولا سيما في كتابه Stilfragen وكلها أساس طيب لفهم التطور الطبيعي الذي
مرّ بالزخارف التي ازدهرت على شواطئ البحر الأبيض المتوسط الشرق .

ويبدو على بعض الزخارف النباتية الإسلامية طابع هندسي ، لأن قوامها خطوط منحنية
أو ملتفة يتصل بعضها ببعض ، وقد يكون بينها ما يخرج منه فص أو فسان أو أكثر ، وقد
يراعى في هذه الخطوط مبدأ التقابل والتماثل . ولكن الحق أن ما فيها من تجريد وتحوير عن
الطبيعة لا يصل إلى حد اعتبارها زخارف هندسية بعيدة عن أي أصول نباتية .

وقصارى القول أن الرسوم النباتية كانت منذ البداية عنصرا هاما من عناصر الزخرفة الإسلامية ، ولكنها كانت ترمم بطريقة اصطلاحية محورة عن الطبيعة . وقد حاول بعض العلماء أن يفسر ذلك بنفور المسلمين من تقليد الخالق عز وجل ، وانصرافهم عن صدق تمثيل الطبيعة . وفسرها آخرون بالأحوال الجوية التي تسود أغلب البلاد الإسلامية ، فلا تساعد على إظهار بدائع الطبيعة ونمو الزهور والنباتات واختلاف الفصول ، كما يحدث في البلاد الغربية ، أو في بلاد الشرق الأقصى .

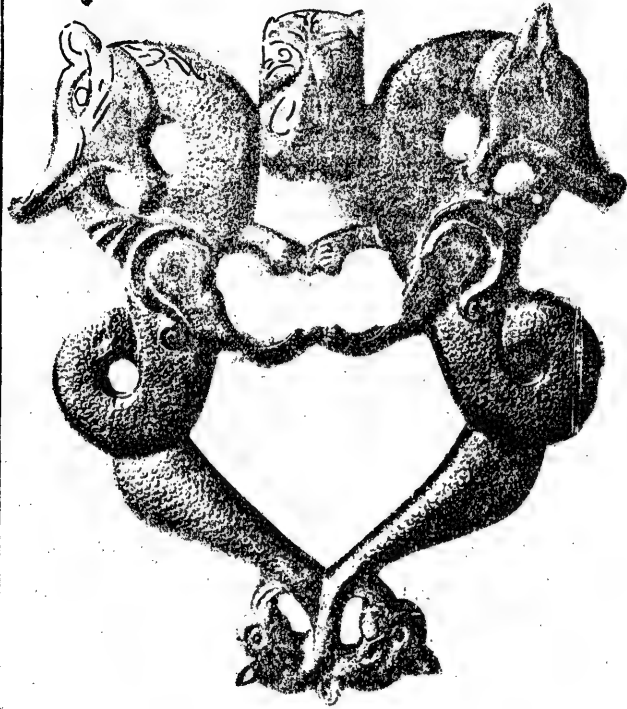
ومع ذلك كله فإن على كثير من المأثر والتحف رسوما نباتية دقيقة يمكن أن تقرر بالرسوم النباتية في عصر النهضة بأوربا . وحسبنا أن نذكر الفروع النباتية وعناقيد العنب وأوراقه ، وما إلى ذلك مما نراه في قبة الصخرة ، وقصر المشتى ، وسامرا ، وعلى منبر جامع القيروان وفي زخارف المقود والنوافذ في ضريح السلطان قلاوون ، وفي الإيوان الرئيسى بجامع السلطان حسن وفي الخزف والمنسوجات التركية .

رسوم الحيوان في الزخرفة الإسلامية

اشتهرت الفنون القديمة في الشرق الأدنى ، بل في آسيا كلها ، باستعمال رسوم الحيوان في زخارفها . والمعروف أن الفن البيزنطي أخذ القسط الأوفر من رسوم الحيوان فيه عن الفنون التي ازدهرت في إيران وأشور وسوريا وبلاد الحثيين . وكانت رسوم الحيوان بما ورثته فنون الإسلام عن الفنون التي سبقتها في بلاد الشرق الإسلامي . وقد أقبل المسلمون على استخدام رسوم الحيوان في زخارفهم . ولعلهم لم يتمسكوا في شأنها بالأحاديث التي تحرم تصوير الكائنات الحية . ومما يجدر ذكره في هذه المناسبة أننا نعرف مخطوطات فيها صور آدمية شوهها بعض المتعصبين وطمسوا معالمها ؛ ولكننا لانعرف مثل هذا الطمس والتشويه في رسوم الحيوان .

واستعمل المسلمون في زخارفهم رسوم الأسد والفهد والذئب والنزال والأرنب والطيور الصغيرة بانواعها . وربما رسموها مع فرع نباتي يتدل من مقارها أو حول رقبته كما نعرف في الفن الساساني . وقد لاحظ بعض الاختصاصيين في الفنون الإسلامية أن معظم الحيوانات والطيور التي رسمها الفنانون المسلمون كانت من الحيوانات والطيور التي تصاد أو تستعمل في الصيد .

وأخذ المسلمون عن فنون الشرق الأقصى رسوم حيوانات خرافية ومركبة . وطبيعي أنها لقيت منهم ترحيباً كبيراً لأنها كانت تتفق في تركيبها مع البعد عن الحقيقة والطبيعة ومع التجريد الذي نعرفه في الفنون الإسلامية ، على أن المسلمين ، حين أخذوا تلك الحيوانات الخرافية عن الصين ، لم يحتفظوا بمعانيها الرمزية بل أصبحت عندهم رسوماً زخرفية لحسب . فالتنين مثلاً كان من شارات الملك في الصين ، ولكنه في الفن الإسلامي لا يرمز إلى شيء . بل هو زخرفي لحسب (شكل ١٨٢) . وكذلك كانت العقاء في الشرق الأقصى رمزاً للامبراطورة ، ولكنها في الإسلام لا ترمز إلى شيء . ومن الحيوانات المركبة التي ذاعت في الرسوم والزخارف الإسلامية رسم الفرس ذات الوجه الآدمي ، ولاسيما أنها يتوفر فيها الوصف الذي جاء في الكتب الإسلامية للبراق ، فعنى المسلمون برسمها في توضيح قصة المراج . ورسم الفنانون في الإسلام الطيور الصغيرة ذات الوجه الآدمي . ورسموا الأنعام والحيات والحيوانات والطيور المجنحة (شكل ١٨٣) .



(شكل ١٨٢) « سماعة » باب من البروتر ، قوامها تينان بين رقبتيها رأس حيوان . من العصر السلجوقي في القرن ٦-٧ هـ (١٢-١٣ م) ومحفوطة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

على أننا نعرف أن الفنانين المسلمين وضعوا بالصـور مخطوطات كـليـلة ودمنة ومخطوطات التاريخ الطبيعي فرسموا شتى أنواع الحيوان والطير ، وأسكنها رسوم توضيحية وليست زخرفية



(شكل ١٨٣)

صحن من الخزف ذي البريق المعدني
من إيران في القرن ٤ هـ (١٠ م)
ومحفوظ بمتحف اللوفر

وهي شادة في الفنون الإسلامية وقد قصدت لذاتها ولم تكن أساساً للزخرفة .

ويمكننا أن نرجع معظم رسوم الحيوان في الخزارف الإسلامية إلى الفن الساساني . وكانت رسوم الحيوان في الخزارف الإسلامية الأولى تذكر برسوم العصر الساساني في القوة وعنف المظهر ولاسيما في رسم المفاصل . وكانت تشبهها كذلك في اتباع التماثل والتوازن والتقابل وفي رسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدبرة أو بينها شجرة الحياة ، وفي رسمها متتابعة في أسطرقة من الخزارف .

ولا ريب بأن الشبه كبير بين بعض الرسوم الحيوانية

في الإسلام والرسوم الحيوانية التي عرفتها قبائل السيت Scythes شمالى الهضبة الإيرانية وفي بلاد التركستان وجنوب روسيا في العصر الواقع قبل ميلاد المسيح ببضعة قرون إلى القرن الأول بعد الميلاد . وكان للسيت فنون تجلت على الخصوص في الرسوم الحيوانية على تحف من المعدن عثر عليها في مقابرهم . وتمتاز رسوم الحيوان عند السيت بعنف مظهرها وكثرة مناظر العراك بين الحيوانات واقتراس أحدها الآخر والتحام الحيوان بحيوان آخر في حركات عنيفة تظهر في رسمها القوة والمهارة في تصوير المواقف العنيفة . وقد وفق الفنانون المسلمون في بعض الأحيان في تمثيل مناظر العراك بين الحيوانات أو انقضاض بعضها على بعض تمثيلاً يذكركنا بما وفق إليه الفنانون السيت في هذا الميدان (شكل ١٨٤) .

على أن الفنانين في الإسلام لم يمتدوا في رسم الحيوان بتقليد الطبيعة تقليداً صادقاً إلا بعد أن تطورت الفنون الإسلامية تطوراً كبيراً وبلغت عصرها الذهبي منذ القرن السادس الهجري (١٢ م) وبعد أن تأثرت بالأساليب الصينية في رسم الحيوان (شكل ١٨٥) .

وهكذا نرى أن رسوم الحيوان في الفنون الإسلامية لم تكن مقصودة لذاتها إلا في النادر وإنما اتخذت في معظم الأحيان موضوعاً زخرفياً وكانت توضع في دوائر أو أسطرقة أو في مناطق هندسية مختلفة الأشكال ، منفردة أو متواجهة أو متدبرة . ولا ريب في أن من أهم الدوافع إلى رسم الحيوان في الفنون الإسلامية كراهية الفراغ والرغبة في تغطية السطوح والمساحات بالخزارف .

وقد صنع المسلمون بعض الأواني المعدنية والخزفية على هيئة الحيوانات والطيور وسوف



(شكل ١٨٤) قطعة من خشية مخفوفة بدار الآثار العربية في القاهرة . من القرن ٤ هـ (١٠ م)

يأتى الكلام على ذلك فى الفصول القادمة من هذا الكتاب .

ومن المراجع الفنية برسوم الحيوان والطيور فى الزخارف الإسلامية كتاب وضعت السيدة ستيد Cleves Stead واسمه Fantastic Fauna وقد ظهر فى القاهرة سنة ١٩٣٥ . والحق أنه ليس كتاباً علمياً بالحق ، لأن صاحبه وقفت فيه عند جمع كثير من رسوم الطيور والحيوان على القطع الخرفية المحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة والتي يتراوح تاريخها بين القرنين الثالث والتاسع بعد الهجرة (٩ - ١٥ م) ورتبتها فى أقسام ضمت الأسماك بأنواعها ثم الطيور الطبيعية ثم الطيور التى استخدمت شارات أو رموزاً فى الأراب فالخيل فالكلاب فالفلان فالسباع فالتمور والفهود ثم الحيوانات الخرافية . ولكن اللوحات التى ضمتها هذا الكتاب عظيمة الشأن فى دراسة أساليب المسلمين فى رسم الحيوان والطيور رسماً زخرفياً .



(شكل ١٨٥) فنيّة من الخزف الصيني الأبيض والأزرق من صناعة إيران في القرن ١١ هـ (١٧م)
ومحفوطة في القسم الإسلامي بمتاحف برلين

الخزف

كان إنتاج الخزف في العالم الإسلامي عظيماً جداً . وقد وصل إلينا من الخزف الإسلامي أكثر مما وصل إلينا من أى ضرب آخر من ضروب التحف الإسلامية . وكانت الحفائر ولا تزال تكشف دائماً كميات وافرة من هذا الخزف . وامتاز صناع الخزف في ديار الإسلام بتنوع منتجاتهم في الأشكال وفي طرق الزخرفة وأساليب الصناعة . وكانوا ، نوع خاص ، مهرة في طلاء الخزف بالبيتا ذات الألوان المختلفة وفي صناعة لوحات من القاشاني ذات سطح براق لتكسي بها الجدران .

وكانت الأساليب الفنية في صناعة الخزف تنتشر بسرعة عظيمة في شتى أنحاء العالم الإسلامي ، حتى أن المتقنين عن الآثار في مصر وإيران والعراق والشام وشمال إفريقيا والأندلس عثروا في الحفائر على كثير من الأنواع المشتركة بين تلك الأقاليم . والحق أننا نمتد — إلى حد كبير — على تلك الأساليب الفنية في تاريخ أنواع الخزف الإسلامي ونسبتها إلى موطنها في ديار الإسلام ، ولكننا نلاحظ أن كل ما أصابه الخزفيون من تضييق وتقدم في أى إقليم إسلامي كان ينتشر إلى سائر الأقاليم بسرعة كبيرة ، مما يشهد بعظم الإقبال على المنتجات الخزفية وبجهود الخزفيين في الوصول بها إلى درجة الإتقان . وحسبنا — فضلاً عن هذا — أن المسلمين كانوا لا يقتنعون بالمنتجات الخزفية في بلادهم ، بل جلبوا غيرها من البلاد الأجنبية وهكذا كانت أشكال التحف الخزفية وأساليبها الفنية وموضوعاتها الزخرفية تنتقل في العالم الإسلامي . ويبدو أن هذا الانتقال كان من الشرق إلى الغرب . في معظم الحالات وأن إيران كانت مصدراً أساسياً لكثير من الأشكال والأساليب الفنية . إلى جانب أنها كانت تتأثر بالأساليب الفنية الصينية من حين إلى آخر . وخير شاهد على هذا كله ما زراه في حفائر الفسطاط حيث ظهرت عشرات الألوف من القطع الخزفية التي تمثل شتى أنواع الخزف الإسلامي فيما بين القرنين الثالث والحادي عشر بعد الهجرة (٩ — ١٧ م) فضلاً عن أنواع أخرى من الخزف الصيني والخزف المصنوع في بعض البلاد المسيحية في حوض البحر الأبيض المتوسط .

وقد استعمل المسلمون الخزف في صنع بلاطات ونجوم بكسوة الجدران وفي صنع شتى الأواني والتحف من أكواب وسلطانيات وأباريق وفناجين وبرنيات وقواريير ومسارج

وأقداح وكؤوس وصحون مختلفة الشكل والعمق وأزهار وعلب ومباخر وشامعد وبيوت للطبوع ومساند للأقدام وغير ذلك من الأواني والتحف فضلاً عن التماثيل الصغيرة .

وقد أصاب الخزفيون المسلمون توفيقاً عظيماً في إتقان أنواع الطلاء الممتازة ثم إبداع الألوان الفاخرة وتنويعها . وامتنازت بعض الأقاليم والمراكز الفنية بتفضيل بعض الألوان على غيرها . أما الألوان الرئيسية التي ذاع استعمالها في الخزف الإسلامي فهي لون أبيض زبدى cream colour ولون أزرق زرينيخى (cobalt blue ، بين الأزرق والأخضر) ولون أخضر فيروزي turquoise green ولون أحمر بنفسجى .

وأهم ما امتازت به الأواني الخزفية الإسلامية الفاخرة هو البريق المعدنى . وذلك أن الخزفيين المسلمين في شتى أنحاء العالم الإسلامي استطاعوا أن يكسبوا الخزف ، فيما بين القرنين الثالث والتاسع بعد الهجرة (٩ - ١٥) بريقاً معدنياً يختلف لونه بين الأحمر النحاسى والأسفر الصارب إلى الخضرة . وقد فرس مؤرخو الفنون انتشار هذا الخزف ذى البريق المعدنى بأنه أغنى المسلمين عن الأواني الذهبية والفضية التي كان الفقهاء في الإسلام يكرهون استعمالها لما يدل عليه من ترف وإسراف . ولا ريب في أن هذه الكراهية لم تمنع صنع الأواني من الذهب والفضة منعاً تاماً ، ولكنها شجعت المسلمين على الإقبال على الخزف ذى البريق المعدنى وعلى الإبداع في تطعيم أواني النحاس بالذهب والفضة .

وقد عثر النقبون على تحف من الخزف ذى البريق المعدنى في إيران والعراق ومصر وإفريقية والأندلس ، فلابد إذا اختلف مؤرخو الفنون في موطن صناعتها الأول ، فنسبها بعضهم إلى إيران ، ونسبها آخرون إلى مصر ، ونسبها الألمان من رجال الآثار الإسلامية إلى العراق .

والحق أن هذه الصناعة وجدت في إيران والعراق ومصر في فجر الإسلام ، وأنها لا تملك من الأدلة ما يجمعنا لنسب ابتداءها إلى إقليم معين من هذه الأقاليم الإسلامية ، ولكن وجودها في إيران منذ العصور الإسلامية الأولى ثابت بأدلة قوية ، فقد عثر في أطلال بعض المدن الإيرانية على قطع خزفية ذات بريق معدنى وعليها إمضاء صانعها ؛ وتدل أسماءهم التي تقلب عليها السحرة الإيرانية على أنهم إيرانيون ، مما يرجح أن هذه القطع الخزفية مصنوعة في إيران وليست واردة من الخارج . وفضلاً عن ذلك فقد وجد في أطلال مدينة ساوة قطعتان تالفتان في القرن ، كما وجدت البعثة الفرنسية في مدينة السوس قطعاً أخرى تالفة وأطلال فرن خزفي وحوامل من التي توضع عليها الأواني لإحراقها في القرن ، بل إن بعض هذه الحوامل عليه

آثار السادة التي ينتج منها البريق المعدنى .

وأصحاب النظرية القائلة بنسبة ابتداء البريق المعدنى إلى الإيرانيين يحتجون بأن إيران كانت في القرنين الثانى والثالث بعد الهجرة (٨ — ٩ م) قد قطعت شوطاً بعيداً في سبيل الحضارة الإسلامية وكانت لها صناعة خزفية زاهرة وبأن ما وجد فيها من الخزف ذى البريق المعدنى أكثر مما وجد في العراق ، فضلاً عن أنه وجد في مراکز فنية مختلفة ومتباعدة بينما لم يوجد في العراق إلا في سامرا . ثم إن أبداع أنواع الخزف ذى البريق المعدنى عثر عليها بإيران ، في مدينتي الري وساسة .

أما نسبة ابتداء البريق المعدنى إلى مصر فإننا لا نستطيع الموافقة عليها ، لأن صناعة الخزف المصرى في العصر القبطى لم تكن زاهرة كما كانت صناعات النسيج أو الزجاج أو الحفر على الخشب مثلاً . فضلاً عن أن أقدم ما نعرفه تماماً من الخزف ذى البريق المعدنى في مصر يرجع إلى العصر الطولونى في نهاية القرن الثالث الهجرى (٩ م) ولا يختلف كثيراً عن الخزف ذى البريق المعدنى الذى عثر عليه في سامرا وفي الري وفي السوس وفي قلعة بنى حماد وفي مدينة الزهراء . والواقع أن أقدم الخزف ذى البريق المعدنى في مصر بينه قطع لا شك في تيميتها للنوع الذى ينسب إلى سامراً والأرجح أنها مستوردة من العراق . ولكننا نجد في أطلال القسطنطينية قطعاً أخرى ذات بريق معدنى ، أكثرها ذو لون واحد وتمتاز بطينتها التي تميل إلى الاحمرار وبميناها الزرقية . أما زخارفها فأخوذة عن زخارف القطع الواردة من العراق .

وصفوة القول أننا نرجح أن نشأة الخزف ذى البريق المعدنى كانت في العراق حين ازدهرت الحضارة الإسلامية على يد العباسيين في بداية القرن الثالث الهجرى . وتشهد التحف التي كشفت من هذا الخزف في سامراً بازدهار صناعته في العراق ، فهي تمتاز برقتها وإبداع ألوانها وما فيها من تلازم بين الذهبي والأرجواني والبرونزي فضلاً عن جمال زخرفتها . وهى بعد هذا كله أقدم قليلاً من التحف ذات البريق المعدنى في إيران ، فإن الأخيرة ترجع في الغالب إلى نهاية القرن الثالث أو بداية القرن الرابع بعد الهجرة (٩ — ١٠ م) . ولكن من المحتمل أن الاهتمام إلى صناعة الخزف ذى البريق المعدنى في العراق كان على يد خرفيين من أصل إیرانى .

والبريق المعدنى الذى نعرفه في الخزف الإسلامى معظمه ذهبي اللون في درجات مختلفة . وتنقسم النقوش ذات البريق المعدنى إلى أقسام ثلاثة : الأول نقوش ذهبية اللون على أرضية

بيضاء. والثاني تموش حمراء أو قرمزية على أرضية تكون في أغلب الأحيان بيضاء أيضاً . والثالث نقوش متعددة الألوان ، صفراء وحمراء وزيتونية على أرضية بيضاء . ويتطلب إنتاج الأواني ذات البريق المعدني إحراقها بإحراقاً أولياً بعد تمام عملية التجفيف ثم طلائها بالدهان أو المينا وهي المادة الزجاجية التي طلى بها الأواني الخزفية المحروقة إحراقاً أولياً ، ثم رسم النقوش فوق الدهان بطبقة دقيقة من الأملاح المعدنية وتحرق بعد ذلك في فرن خاص إحراقاً نهائياً في درجة حرارة منخفضة .

وقد ذاعت في العالم الإسلامي أساليب أخرى في زخرفة الخزف ، غير البريق المعدني . وأهمها رسم الزخرفة تحت الطلاء بلون واحد أو بألوان متعددة . كما ذاعت أساليب أخرى في بعض المراكز الفنية وفي بعض المصور . فكان الخزفيون أحياناً يصفطون باليد على العجينة اللينة لتهيئة حافتها أو تكوين بعض العناصر الزخرفية فيها ؛ وكانوا يحفرون الرسوم بطرق مختلفة وفي عمق متنوع ويشكلون الزخارف البارزة تشكيلاً دقيقاً وجيلاً ، كما كانوا في بعض الأحيان يخرمون جدران الأواني ويصفطون للخروم بالطلاء فتبدو شفافة ، وذلك كله فضلاً عن تزيين التحف بالرسوم ذات اللون الواحد أو الألوان المتعددة فوق الطلاء .

وأقبل الخزفيون المسلمون - ولاسيما في إيران والعراق ومصر - على تقليد بعض أنواع الخزف والبورسيلين الصيني . كما عرفوا - إلى جانب الخزف - فخاراً غير مطلي ، ولكن لا محل للكلام عليه هنا فإن قيمته الفنية ضئيلة في معظم الأحيان وكان تطوره بطيئاً جداً .

ومما نلاحظه على الخزف الإسلامي بوجه عام أن صناعته كانت في بداية الأمر ذليلاً لصناعة الخزف الساساني التي تأثرت بها بنزعة وأملا كما في الشرق الأدنى . وطبيعي أنه أخذ في فجر الإسلام يعتمد شيئاً فشيئاً عن الأساليب الفنية القديمة ، حتى أصبح له طابع إسلامي ظاهر منذ القرن الثالث الهجري (٩م) . ولما زادت علاقة العالم الإسلامي بأقاليم آسيا الوسطى والصين أقبل صناع الخزف فيه على اقتباس الأساليب الفنية والزخرفية من الخزف الصيني وعلى استخدام الرسوم الآدمية ذات السحنة الصينية في زخرفة منتجاتهم .

وقد امتاز الخزف الإسلامي بإبداع الزخارف وتنوعها ومناسبة الزخارف لشكل التحفة . ومن الموضوعات الزخرفية التي استخدمها الخزفيون الرسوم الهندسية ولاسيما المناطق والدوائر والمقود التشابكة ، والطيور المتقابلة أو التندابة ، والحيوانات التي تحيط بها الفروع النباتية والورديات والزهور فضلاً عن الرسوم الآدمية ، وإعمل معظمها بمنزل مناظر البلاد وحفلات الطرب فيه أو مناظر القصص المختلفة في الشاهنامة أو كتب الأدب والشعر أو بعض مناظر



(شكل ١٨٦) زبر من الفخار غير المطلي بالدهان ، وعليه زخارف بارزة . من خوزستان
في القرن ٢ أو ٣ هـ (٨ - ٨٩ م) . في مجموعة تيجات رقي Nejat Rabbi

الحياة الاجتماعية ، كرم الدراويش الراقصين على السلطانية الإيرانية المحفوظة في متحف اللوفر أو رسم الشخصين الرسميين على إناء فاطمي بدار الآمار العربية وما يرقصان وبتباريان وفي يد كل منهما عصا طويلة .

وطبيعي أن الزخرفة والأساليب الفنية كانت تختلف في التحف الخزفية الإسلامية ، فكانت التحف الفاخرة تصنع للأثرياء فضلاً عن الأمراء ورجال بلاطهم بينما كانت بعض القطع شعبية المظهر متواضعة الثمن رغم جمالها الزخرفي . وأكبر الظن أن الأواني ذات الزخارف الطلية بلمينا أو البريق المعدني كانت غالية ولا تصنع إلا للأمراء والأثرياء . وكان جمال بعض التحف في ألوانها وجمال البعض الآخر في دقة زخارفها أو إبداع تأليفها أو بساطة رسومها .

الخزف في العصر العباسي

لا نكاد نعرف شيئاً عن صناعة الخزف الإسلامي في العصر الأموي . أما الخزف العباسي فنه فخار غير مطلي أو ذو طلاء من لون واحد وزخارف بارزة . وأهم المعروف منه مجموعتان : الأولى مجموعة من أزيار بغير طلاء أو عليها طلاء أزرق أو أخضر وزخارفها بارزة ومطبوعة وقوامها أشربة من حبيبات وفروع وأوراق نباتية (شكل ١٨٦) . أما المجموعة الثانية فمعلمها صحن وأكواب صغيرة ومجتمتها ناعمة وزخارفها بارزة ومفضاة بطلاء أخضر أو أصفر ، وقوام تلك الزخارف أشكال هندسية مختلفة وفروع نباتية ووريقات محورة عن الطبيعة . وقد نجد بينها في النادر رسوم بعض الطيور . والمعروف أن قطعاً من هذا الخزف وجدت في حفائر سامرا والمدائن والسوس والري والفسطاط . وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا صحن من هذا الخزف (رقم ٢٤٣ من المجموعة) يبدو بطلائه الأسفر كأنه صنع تقليداً للأواني الذهبية .

أما الخزف العباسي ذو البريق المعدني فقد وجد أبعد في سامرا . إذ أن ما وجد منه في أطلال هذه المدينة يفوق في الجمال والبريق كل ما عرفه العالم الإسلامي من هذا الخزف بعد سامرا . وزخارف هذا الخزف في العراق منقوشة ببريق معدني ذي لون واحد أو متعدد الألوان ، فوق طلاء قصديري اللون . وزخارفه المتصددة الألوان أبدع من غيرها . ويغلب على ألوانها الذهبي والأخضر الزيتوني والأخضر الناصع والبني . وقوام تلك الزخارف فروع نباتية محورة عن الطبيعة وأشكال مخروطية ومراوح تخيلية ذات ثلاثة فصوص ورسوم مجنحة ودوائر بيضاء ، في وسطها نقط داكنة وأشكال هندسية مظلمة بخطوط صغيرة (شكل ١٨٧) .



(شكل ١٨٨) قدر صغير من الخزف ذي البريق المعدني. من صناعة العراق في القرن ٣ هـ (٩ م).
في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

(شكل ١٨٧) صحن من الخزف ذي البريق المعدني
من صناعة العراق في القرن ٣ هـ (٩ م). في
مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

١٨٧ و ١٨٨). ولم يثر في سامرا ولا في غيرها من المناطق الأثرية في العراق - مثل المدائن - على خزف ذي بريق معدني عليه رسوم آدمية أو حيوانية. ومن أبداع التحف الخزفية ذات البريق المعدني البلاطات الفاخرة التي تولى إيطاراً جميلاً لحراب المسجد الجامع في القبروان، وعددها ١٣٩ بلاطة مربعة جلبها بنو الأغلب من بغداد في بداية القرن الثالث الهجري (٩ م)، قبل أن تزدهر صناعة هذا الخزف في سامرا، ولكن حفائر هذه المدينة الأخيرة كشفت وجود مثل هذه البلاطات ذات البريق المعدني على جدران بعض القصور فيها.

وقد عثر النقبون على تحف عباسية من الخزف ذي البريق المعدني في إيران. وبعضها يشبه ما وجد في العراق ولكن البعض الآخر عليه رسوم طيور وحيوانات، فضلاً عن أن منه تحفاً عليها نقوش آدمية، هي أقدم ما نعرفه في هذا الميدان على الخزف الإسلامي كله. وبعض هذه النقوش يدل على براعة نسبية في الرسم وعناية بالخطوط التي تكسب الصورة مسحة خاصة. ومن أشهر تلك التحف في عالم الفنون الإسلامية صحن في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا في القاهرة. وبريقه المعدني ذهبي اللون على أرضية بيضاء منقطعة وبوسطها رسم شخص يعزف على القيثارة وله قلنسوة مربعة وشارب رفيع (شكل ١٨٩). ويدل رسم الصورة الآدمية في التحف التي نعرفها من هذا الخزف ذي البريق المعدني



(شكل ١٨٩) صحن من الخزف ذي البريق المعدني . من صناعة إيران في القرن ٥ - ٤ (م).
في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

على أن الفنانين لم يصلوا بعد إلى حد الإتقان الذي بلغوه في الرسوم الزخرفية عامة وفي بعض رسوم الحيوان والطيور (شكل ٥) . بل الحق أن معظم رسومهم الآدمية ذات تعبير قوى ولكنها بسيطة وتشبه رسوم الأطفال .

ويمكننا أن ننسب هذا الخزف ذا البريق المعدني في إيران إلى القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (٩ - ١٠ م) ؛ ولكننا لا نستطيع أن ننسب أى قطعة معينة إلى فترة محدودة في هذين القرنين ، اللهم إلا إذا راعينا إتقان الرسم وموافقته سطح الإناء وإبداع الألوان وما إلى ذلك من دقة الصناعة والزخرفة مما يحمل على نسبة التحفة إلى فترة متأخرة ، كل فيها تطور الصناعة واستقرت أصولها وقواعدها .

والراجح أن صناعة الخزف العباسي ذي البريق المعدني في إيران كانت وفقاً على المراكز الفنية في غربي تلك البلاد . أما في شرقيها فقد ازدهرت أنواع أخرى من الخزف العباسي .



(شكل ١٩٠) صحن خزفي ذو نقوش زرقاء . من إيران في القرن ٣ هـ (٩ م) في المتحف الأهلي بتهران

وقد عرفت مصر الخزف
المباسبى ذا البريق المعدنى فى
المصر المباسبى ؛ وجلبت نماذج
منه من العراق وأقبلت على إنتاج
مثله ، ولا سيما فى عصر الدولة
الطولونية . ولكن رسوم
الحيوانات على الخزف الطولونى
محوّرة عن الطبيعة إلى حد
كبير ، كما أن الرسوم الآدمية
ليست إلا رسوماً بدائية تحددها
بضعة خطوط ، والحيون فيها
مستديرة أو لوزية الشكل بينما
الأنف يشمله خطان عموديان

متوازيان ينتهيان بدائرة تمثل الفم أو خط صغير يرمز إليه .

ومن أنواع الخزف المباسبى خزف أبيض ذو نقوش زرقاء وخضراء فوق الطلاء . وقد
عثر عليه فى حفائر سامراء والسوس والرى وسواه و قم . وكان ينسب فى البداية إلى العراق
ولكن الراجح الآن أنه كان يصنع أيضاً فى غربى إيران ولا سيما فى الرى . بل إن الحفائر فى
نيسابور عثر فيها على قطع خزفية يمكن إعتبارها تقاييداً لهذا الخزف الأبيض ذى النقوش
الزرقاء والخضراء ، ولكن زخارف القطع التى عثر عليها فى نيسابور معظمها كتابات منقوشة
باللون الأسود تحت الطلاء ، وليس فوقه ، كما فى القطع التى عثر عليها فى العراق وغربى إيران
وقد لوحظ فيها نعره من هذا الخزف الأبيض أن المجينة قد تختلف فى بعض القطع
عنها فى البعض الآخر مما يشهد بأن إنتاجه لم يكن وفقاً على إقليم واحد من أقاليم العالم
الاسلامى . وانتشر هذا الخزف بين القرنين الثالث والخامس بعد الهجرة (٩ — ١١ م) كما
يتبين من وجوده فى اطلال سامراء التى هجرت سنة ٢٧٠ هـ (٨٨٣ م) ومن أسلوب الخط
فى الكتابات التى توجد على بعض قطع منه والتى يمكن نسبتها إلى نهاية القرن الرابع الهجرى
ومعظم منتجات هذا النوع من الخزف السلطانيات ومحوّن غير عميقة وبها حافة منبسطة
وقاعدة منخفضة جداً ، مما يجعل وضع السلطانيات أو الصحنون فى بعضها وإعدادها للتجارة



والأسفار أمراً ميسوراً .

أما الخزاف فيعضها

هندسى كالثلثات والدوائر،

والثلثات المتداخلة والمتصلة

على هيئة «خاتم سليمان» ،

وبعضها نباتى كأوراق

الراواح النخيلية (البالت)

والوريدات، وبعضها رسوم

أخرى كالنخلة المرسومة فى

سلطانية جميلة محفوظة فى

المتحف الأهلى بطهران

(شكل ١٩٠) . وقد نرى

على بعض الأوانى من هذا

الخزف كتابات تسير فى

(شكل ١٩١) صحن من الخزف الإيرانى الأبيض ذى النقوش الزرقاء

من القرن ٣ — ٥٤ (٩ — ١٠) ، فى مجموعة المرحوم

الدكتور على إبراهيم باشا

عرض الإناء من طرف إلى آخر أو ترسم فى قاعدته على هيئة مربع . كما نرى أن عدداً من

الأوانى ليس عليه من الخزاف إلا أربع مناطق من « البتغ » الخضراء والزرقاء . وعلى

بعض القطع إمضاءات ، مثل : « عمل الأحمر » و « عمل كثير بين عبد الله » و « عمل

أبى خالد » وكلها على قطع وجدت فى أطلال سامراً . وفى مجموعة المرحوم الدكتور على

إبراهيم باشا صحن صغير قوام زخرفته الزرقاء رسوم أقواس تؤلف قطاعات من دوائر وفى

وسطه كتابة بالخط الكوفى لمل نصها « عمل صالح » (شكل ١٩١) .

ومن أعظم أنواع الخزف فى بحر الاسلام نوع إرانى ذو زخارف محزوزة فى بحينة الأناء .

على قشرة بيضاء وتحت طلاء شفاف . ويذكر أسلوبه الفنى بالحفر فى المادن . ويعرف هذا

الخزف فى أسواق العاديات باسم « خزف جبرى » وهو إسم عبدة الشمس فى إيران . وقد

نسبه تجار العاديات وغيرهم إلى عبدة الشمس لأنهم ظنوه من صناعتهم قبل أن ينتشر الدين

الاسلامى فى كل الأقاليم الإيرانية . ولعل الذى دفع إلى هذا الزعم ما نراه فى رسوم هذا

الخزف من حيوان وطيور لم يكن ينتظر أن يقدم المسلمون على رسمها فضلاً عن أن بعض

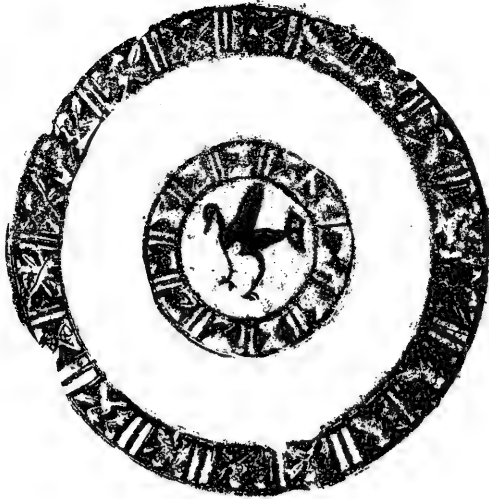
الزخارف البارزة فى هذا الخزف تشبه الزخارف التى استعملت فى الأوانى المدنية فى العصر



(شكل ١٩٢) صحن من الخزف ذي الزخارف المحزوزة . من صناعة إيران
في القرن ٤ هـ (١٠ م) ، في مجموعة كلسكيان .

الساساني . والواقع أن هذا الشبه حمل بمض مؤرخي الفن على نسبة هذا الخزف إلى
العصر الساساني

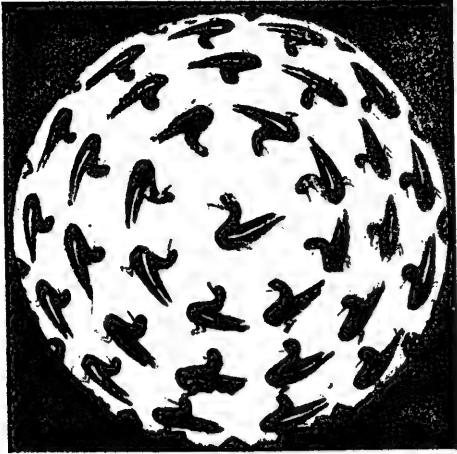
ولكن بعض القطع المعروفة منه عليها عناصر زخرفية تجعل من الراجع نسبتها إلى
القرنين الرابع والسادس بعد الهجرة (١٠ - ١٢ م) . فالراجع أنه كان يصنع طوال القرون
الستة الأولى (٧ - ١٢ م) ، أو على الأقل بين القرنين الثالث والخامس (٨ - ١١ م) .
والحق أن تجميل الخزف بالزخارف المحزوزة أسلوب فني بسيط إستعمل في أقاليم مختلفة وعاش
قرونا طويلة فلا عجب أن وجدت منه في إيران مجموعات مختلفة تمتد من فجر الاسلام إلى عصر
السلالة . ودهانه أخضر أو زبدى اللون وعليه بقع من ألوان أخرى كالأصفر والبني والأحمر .
ومن أقدم هذه المجموعات خزف من عجينة حمراء عليه زخارف محزوزة تمثل طيوراً
وحوانات وفروعاً نباتية وكتابات وأوراق شجر ، معظمها في دوائر وأجزاء من دوائر
متشابهة ومتصلة (شكل ١٩٢) وطلاء هذا الخزف أخضر أو زبدى اللون في معظم الأحيان
وقد تحذفت الإناء بشرط أخضر اللون . والراجع أنه كان يصنع في شرق إيران ، ولا



(شكل ١٩٣) صحن من الخزف ذو الزخارف المحزوزة والمتعددة الألوان
من صناعة آمل في القرن ٥ - ٦ م (١١ - ١٢ م) ، في مجموعة
المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

سيا نيسابور ، في نهاية القرن الثاني وفي القرن الثالث الهجري (٩ م)
وتمت مجموعة أخرى يرجح أنها من صناعة مدينة آمل فيما بين القرنين الثالث والسادس
بعد الهجرة (٩ - ١٢ م) وتتميز بأن زخارفها مرتبة أحيانا في مناطق مكونة من دوائر
ذوات مراكز واحد ، وتضم رسوم طيور وحيوانات في أسلوب تخطيطي ومحور عن الطبيعة
(شكل ١٩٣) وأحيانا أخرى في مناطق هندسية تسودها النقطة

ومن أنواع الخزف العباسي ذو الزخارف المحزوزة نوع امتاز بدعانات متعددة الألوان كانت
تغطي سطح الإناء على النحو المعروف في ضرب مشهور من الخزف الصيني في عهد أسرة
« تنج » (٦١٨ - ٩٠٦ م) . ولا يجب فأن الخزفيين في شرق العالم الاسلامي أقبلوا منذ
القرن الثالث الهجري (٩ م) على تقليد الخزف الوارد من الشرق الأقصى . وقد اتقنوا
تقليدا هذا النوع ذي الدعانات المتعددة حتى لقد يصعب في بعض الأحيان أن نميز لأول



(شكل ١٩٤) صحن من الخزف من صناعة بلاد ما وراء النهر في القرن ٣ هـ
(٩ م)، في مجموعة جيله

وهذه القطعة الصينية الأصلية من تقليدها المصنوع في إيران. وقد عثر النقبون عن الآثار على قطع من هذا الخزف الإيراني في الري والسوس ونيسابور وسمرقند واصطخر والمدائن وسامرا. والألوان المستعملة فيه كثيرة وجيدة، ويسودها الأسمر والأخضر والأصفر. وقد نرى فيه بعض زخارف من دوائر ورسوم نباتية محزوزة تحت الدهان، ولكنها لا تظهر بوضوح لأن أول ما يلتفت النظر فيه هو ألوانه المختلطة البديعة. والراجح أنه كان يصنع فيما بين القرنين الثاني والرابع بعد الهجرة (٨ - ١٠ م)

وقد كشفت الحفائر في نيسابور أنواعاً شتى من الخزف الإيراني ذي الزخارف النقوشية تحت الدهان يرجح أنها صنعت فيما بين القرنين الثاني والرابع بعد الهجرة (٨ - ١٠ م). وتختلف زخارفها من الرسوم الهندسية البسيطة إلى الأشكال الآدمية والكتاتبة، الكوفية والفروع النباتية ورسوم الطيور والحيوانات. ويغلب أن يحدد الرسم باللون الأسود أو الأرجواني وأن يملأ باللونين الأصفر والأخضر. على أن تتألف الحفائر في نيسابور لم تقش إلى اليوم نشرًا كاملاً. وقد أصبح متحف طهران والمتحف المتروبوليتان في نيويورك غنيين بالتحف الخزفية الجميلة من شتى الأنواع التي عثر عليها في نيسابور. ولا بد من أن ينتظر مؤرخو



الفنون الإسلامية دراسة
هذه التحف دراسة وافية
قبل الوصول إلى نتائج
نهائية بشأن الأنواع
الخزفية المختلفة التي عثر
عليها في تلك الحفائر .

وقد كانت بعض هذه
الأنواع معرووفة في
سمرقند (شكل ١٩٤) ،
وعلى رأسها نوع أبيض
عليه زخارف كتابية
سوداء في وسط الأثناء
أو حول حافته (شكل

شكل ١٩٥) صحن من الخزف ذي النقوش المتعددة الألوان . من
غربي إيران في القرن ٤ هـ (١٠ م) ومحفوف في مجموعة المرحوم
الدكتور علي إبراهيم باشا

١٦٦) ، ويرجع إلى
القرنين الثالث والرابع بعد
الهجرة (٩ - ١٠ م) .

وقد عثر في غربي إيران - ولا سيما في آمل وساري - على خزف ذي زخارف متعددة
الألوان ومنقوشة تحت الدهان . وتتألف زخارفه من رسوم طيور ، معظمها خرافي ،
ووريقات وكتابات كوفية ودوائر وتسود فيها الألوان الأرجواني والأحمر والأخضر . ومن
أمثلة هذا الخزف سلطانية في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا ، عليها رسم تخطيطي
لطائر باللون البني فوق أرضية صفراء ناصعة ، وتحته ثلاثة خطوط مزدوجة ينتهي كل منها
بدائرة تحدها منطقة لونها بني داكن ، وفي الدائرة منطقتان : بنية وبيضاء ثم خضراء
وسوداء (شكل ١٩٥)

الخزف الإيراني في عصر السلاجقة وعصر الممولى

كان الحكام السلاجقة في القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة من أعظم رعاة الفن
وأدبى وصولهم إلى الحكم في إيران إلى إزدهار الفنون فيها ، فقد جموا أمهر الفنانين في



(شكل ١٩٦) صحن من الخزف الإيراني ذي الزخارف المحفورة تحت
الدهان . من القرن ٦ هـ (١٢ م) في مجموعة يومورفوبولوس

بلاطهم في مرو ونيسابور وهرماة والري وإصفهان ووصل الخزفيون في عصرهم وفي عصر
المغول إلى قمة مجدهم الصناعي ، بين القرنين الخامس والثامن بعد الهجرة (١١ - ١٤ م)
فنتجت منتجاتهم وأتقنوا كل الأساليب الصناعية والزخرفية ، فكانوا يستخدمون الخزاف
المحفورة والبارزة والمخرمة والمجسمة ، يرسمون النقوش فوق الدهان أو تحته ، ويحملونها
بالتذهيب أو البريق المعدني . وإذا إستثنينا الصيني (البورسيلين) فأنهم عرفوا في هذين
العصرين كل أنواع الخزف وصنعوا منها شتى الأشكال المختلفة في الحجم والتنوعة في الألوان
البراقة الجميلة ، وحدقوا رسم الصور الآدمية والحيوانية والنباتية واستخدموا في رسمها مهرة
المصورين والمذهين وفتح لهم إستعمال الخزف في الزخارف المعمارية باباً جديداً زادهم مشابة
ونشاطاً . وتأثروا في معظم الأحيان بالأساليب الفنية الصينية ، ولكنهم ظلوا مخلصين للروح
الإيرانية في الصناعة والزخرفة . وقد حاولوا تقليد الصيني الوارد من الشرق الأقصى ، ولكن
نجاحهم في هذا الميدان لم يكن عظيماً في بعض الأحيان .

وقد قضى غزو المغول على أكبر مراكز الصناعة الخزفية في إيران ، فدمرت مدينة
الري سنة ٦١٧ هـ (١٢٢٠ م) ومدينة قاشان سنة ٦٢١ هـ (١٢٢٤ م) ولكن الراجح أن



(شكل ١٩٧) صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان . من إيران في القرن ٨٠٠ م .
(١١٠ م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

صناعة الخزف نفسها لم تتأثر بذلك إلى حد كبير ، اللهم إلا في كمية الانتاج . وخير دليل على ذلك أن بعض التحف الخزفية الجميلة عليها تواريخ تثبت أنها صنعت بعد التزو المتولى بزمان غير طويل .

وقد صنع الخزفيون الإيرانيون في نهاية القرن الرابع وفي القرنين الخامس والسادس وفي بداية القرن السابع بعد الهجرة أنواعاً مختلفة من الخزف ذي الزخارف المحفورة . منها نوع أبيض ورقيق وخفيف الوزن ومحفور فيه زخارف دقيقة ، أو محلى برسوم بارزة بروزاً خفيفاً وتتألف من أوراق شجر محورة عن الطبيعة أو من فروع نباتية وقد ترى بينها كتابات كوفية . وعمد الخزفيون في بعض الأحيان إلى زخرفة الإناء بخروم في بدنه تسد بواسطة



(شكل ١٩٨) صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان . من إيران
في القرن ٥ هـ (١١ م) في متحف كليفلاند

الدهان ، وينفذ منها الضوء فيزيد سائر الزخرفة ظهوراً ويكسب التحفة رقة عجيبة .
ومن الخزف ذي الزخارف المحفورة نوع آخر أزرق أو أخضر ، ويمتاز أيضاً برفنه وخفة
وزنه وزخارفه المحفورة حفرًا متقنًا ولا سيما في رسوم الحيوان والطيور (شكل ١٩٦)
ولكن أبدع أنواع الخزف ذي الزخارف المحفورة ما امتاز بتعدد ألوانه وسيادة المنصر
التصويري فيه . أما الألوان التي شاع استعمالها في هذا النوع من الخزف فهي الأزرق
بدرجاته المختلفة والأخضر المائل إلى الزرقة والأخضر الناصع والأحمر الأرجواني والأصفر
الناصع فضلاً عن لون الباذنجان بين السواد والحمرة .
أما الزخارف فطيور كالطاووس والغزال والأوز والصقر أو حيوانات خرافية كأبي الهول
والطائر ذي الوجه الآدمي . وتظهر الزخرفة على أرضية صفراء ناصعة أو بيضاء ، وتزينها رسوم

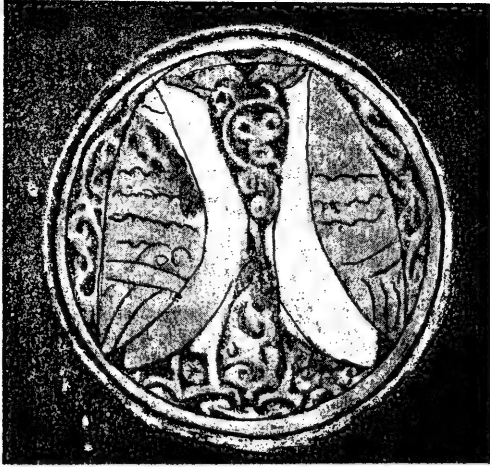


(شكل ١٩٩) صحن من الخزف الإيراني ذي الزخارف المحفورة في القرن ٥ هـ (١١ م)
وكان محفوظا في القسم الإسلامي من متاحف برلين

فروع نباتية . ومن أجل التحف المعروفة عن هذا النوع صحن مشهور كان في القسم الإسلامي من متاحف برلين وعليه رسم ديك في وضع زخرفي قوى المظهر (شكل ١٩٧) . وفي متحف كليفلاند صحن آخر فيه رسم باز انقض على ديك دوى (شكل ١٩٨) .

ومن أنواع الخزف السلجوقي ذي الزخارف المحفورة نوع تحفر فيه الرسوم حفرا دقيقا تحت الدهان وتستعمل فيه الألوان الأصفر والبنى والذهبي والأخضر ولون الباذنجان ولكننا نجد الألوان مفصولة بعضها عن بعض كأنها القسيفساء ، كما يبدو ذلك في اللثلاث الصغيرة التي تزين حافة الإناء وتؤلف زخرفة كأستنان النشار . ومعظم زخارف هذا الخزف طيور تقوم على أرضية من الأعصان والفروع النباتية .

وقد ازدهرت في العصر السلجوقي معظم الأنواع التي عرفتها إيران في العصر العباسي



(شكل ٢٠٠) صحن من الخزف الإيراني ذي الزخارف المحفورة ، من القرن ١٦ هـ (١٢ م) ، وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

ومن هنا النوع ذو الزخارف المحزوزة أو المحفورة حفرا عميقا في الطبقة البيضاء الرقيقة التي تكسو السطح والتي تعرف في سوق الماديات باسم خزف جبرى . ويضم هذا الخزف عدة مجموعات جاءت من مراكز مختلفة في إيران ولا سيما آمل وزنجان ومهدان وباسقند ، وألوان زخارفها صفراء مائلة إلى البني أو خضراء أو أرجوانية ، أما موضوعاتها فطيور وحيوانات ورسوم آدمية محورة عن الطبيعة تحويرا قوى الظاهر فضلا عن الكتابات الكوفية والرسوم النباتية وهي إما محزوزة أو محورة بنزع النشاء الرقيق المحيط بها . وبالرغم من جمال تلك الخزاف فإن رسمها البدائي يشهد بأن هذا الخزف شعبي أو ريفي إلى حد كبير (شكلي ١٩٩ و ٢٠٠) .

وقد شهد العصر السلجوقي نهضة جديدة في صناعة الخزف ذي البريق المعدني ، ولا سيما في مدينة الري التي كانت منذ القرن الثالث الهجري (٩ م) من أعظم بلاد العالم الإسلامي ، والتي تشهد الحفائر في أنقاضها بازدهار الصناعات فيها ، ولا سيما صناعات الخزف والمنسوجات والتحف المدنية . وكان لمدينة الري المكانة الأولى في استخدام الخزف ذي البريق المعدني في شتى أنواع المنتجات الخزفية كالأواني والمحارب والمقاعد والموائد والتماثيل الآدمية والحيوانية .



(شكل ٢٠١) سلطانية من الخزف الإيراني ذي البريق المعدني من القرن ٨٦ هـ (١٢ م) ، في مجموعة الدكتور علي إبراهيم باشا

وتطورت الزخرفة بالبريق المعدني في هذا العصر فأصبحت الأرضية هي التي تغطي في معظم الأحيان بالبريق المعدني بينما تبقى الرسوم بيضاء محجورة في تلك الأرضية . وقد كان الشائع في العصر السابق أن الرسوم هي التي تؤدي بالبريق المعدني دون سائر الأرضية . واستعمل الخزفيون في هذا النوع عددا وافرا من الزخارف الهندسية والنباتية ورسموا معظم الحيوانات التي عرفوها في ذلك الوقت ولا سيما الأرنب وكلب الصيد ، كما اتخذوا بعض الزخارف من مناظر الرقص والطرب والموسيقى والصيد ولعب الصوالة (البولو) وحفلات الاستقبال .

وتتماز التحف الخزفية البديعة ذوات البريق المعدني ، ولا سيما في مدينة الري ، بوضوح رسمها وصفائه وبإبداع تأليف زخارفها . واتخذت الحروف الكوفية لزين حافة الآنية . وكان الفنانون يعنون في بعض الأحيان برسم تلك الحروف فيمكن قراءتها ، كما كانوا يرسمونها في أحيان أخرى بطريقة تبعدها عن أصولها وتجعلها زخرفة شبه كتابية . واستعملوا كذلك الخط الفارسي « المحقق » ذا الحروف القوسية المتصلة بعضها ببعض ، في الكتابة التي تدور حول الإناء . وكانت الكتابات المحيطة الكبيرة تستعمل على الخصوص في الآيات السحرية على البلاطات التي تكسي بها جدران المحاريب (شكل ٢٠٤) .

وقد وصل إلينا عدد كبير من التحف الخزفية المؤرخة في هذا العصر ، منها قطعة من قبة محفوظة في المتحف البريطاني ومؤرخة من سنة ٥٧٥ هـ (١١٧٩ م) ، وقطعة أخرى



(شكل ٢٠٢) سلطانية من الخزف الإيراني ذي البريق المعدني من القرن
١٨ هـ (١٢) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

في معهد الفن بشيكاغو مؤرخة من سنة ٥٨٧ هـ (١١٩١ م) . ومن طراز هذه القطع التي
ترجع إلى القرن السادس الهجري ثلاثة صحنون في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا
(الأشكال ٢٠١ و ٢٠٢ و ٢٠٣) .

ومن المراكز الفنية التي ذاعت شهرتها في إنتاج الخزف مدينة قاشان . وكانت لها مكانة
عظيمة في إنتاج الخزف ذي البريق المعدني : وقد وصل إلينا أسماء بعض الخزفيين الذين نبغوا
فيها . من بينهم الحسن بن عرشاه الذي جاء اسمه على محراب من القاشاني ذي البريق المعدني
والخفاف البارزة ، أصله من جامع الميدان في قاشان ومؤرخ من سنة ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ م)
وكان محفوظا ، حتى قيام الحرب العالمية الأخيرة ، في القسم الإسلامي من متاحف برلين
(شكل ٢٠٤) . ومن بينهم أيضا علي الحسيني كاتب وحسن بن علي بن أحمد بابويه البنا ، وقد
جاء اسم الأول على محراب في متحف الارميتاج ، واسم الثاني على محراب ثالث في المتحف
التروبوليتان . ومنهم محمد بن أبي طاهر الذي تنسب إليه المحاريب الخزفية الثلاثة التي ترجع إلى
سنة ٦١٢ هـ (١٢١٥ م) والوجود في ضريح الإمام رضا بمدينة مشهد . وهو أحد أفراد
أسرة ذاع صيتها في صناعة الخزف وألف عالم منها اسمه عبد الله بن علي بن محمد بن أبي طاهر



كتاباً في قاشان سنة ٧٠٠ هـ

(١٣٠٠ م) ، وصف فيه

بعض العمليات الفنية في

صناعة الخزف وتحدث عن

مصادر بعض المواد المستعملة

فيه . وقد كشف هذا

المخطوط في استانبول ونشره

بعض العلماء الألمان . ولا

ريب في أن الحارث التي

أشرنا إليها من أبداع

الآثار الفنية التي أنتجها

الخزفيون في كل العصور

واستطاع الإيرانيون

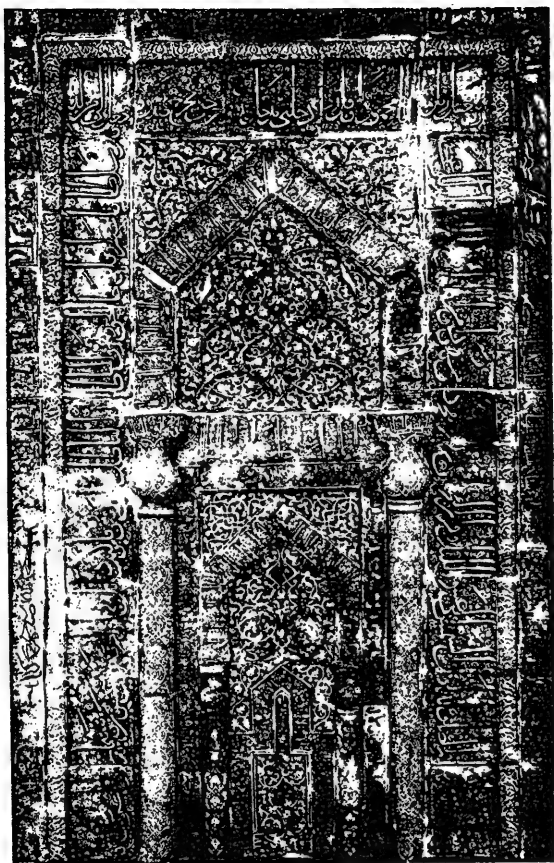
إنقاذ صناعة النجوم

(شكل ٢٠٣) سلطانية من الخزف الإيراني ذي البريق المعدني
من القرن ٦ هـ (١٢ م) ، في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

والترسيمات من الخزف ذي البريق المعدني لكسوة الجدران . ونمت هذه الصناعة نموًا عظيمًا
بين القرنين السادس والثاني عشر بعد الهجرة (١٢ - ١٨ م) . وكانت تلك النجوم الخزفية
آية في دقة الصناعة وجمال اللون وإبداع الرسوم النباتية والحيوانية والآدمية التي تزينها . أما
سائر الألواح الخزفية التي كانت تغطي بها الجدران فكانت زخارفها بارزة وتزينها الكتابة
الكوفية والنسخية .

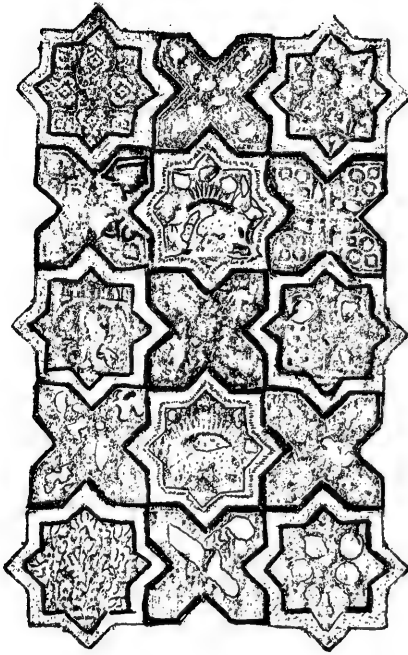
وقد اشتهرت قاشان على الخصوص بصناعة اللوحات ذات البريق المعدني من مختلف
الأحجام والأشكال فيها النجمة والصلبية الشكل وذات الأضلاع المتعددة . وكانت في
البداية ملساء ذات زخارف منقوشة فحسب ، ولكن بعضها أصبح منذ نهاية القرن السابع
الهجري (١٣ م) ذا زخارف بارزة قليلاً . وموضوعات الزخرفة في تلك اللوحات مختلفة ،
ففيها الرسوم الآدمية والنباتية ورسوم الحيوان (شكل ٢٠٥) ويظهر فيها كلها التأثير بن
تصوير المخطوطات .

وقد وصلتنا أسماء خرفيين ممن اشتغلوا بصناعة ربيعات القاشاني ذي البريق المعدني كما
وصلتنا قطع مؤرخة منها ، أقدمها واحدة في دار الآثار العربية وترجع إلى سنة ٦٠٠ هـ (١٢٠٣ م) .



(شكل ٢٠٤) محراب من القاشاني ذي البريق المعدني والإخاراف البارزة . أصله من جامع الميدان في قاشان . مؤرخ من سنة ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ م) . وعابه اسم صانعه الحسن بن عريشاه . وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين

ولما زاد تأثر الفنون الإيرانية بالأساليب الصينية في القرن الثامن الهجري (١٤م) استعمل صناع اللوحات الخزفية في كل المراكز الفنية رسوم الحيوانات الصينية كالتمنين والمنقاء (شكل ٢٠٦) .



(شكل ٢٠٥) مجموعة من لوحات الفاشاني ذي البريق المدني
محفوظة في متحف اللوفر بباريس وترجع إلى القرن ٧ هـ (١٣ م)
وبعضها مؤرخ من سنة ٦٦٥ هـ (١٢٦٧ م)

شمس الدين الحسيني في شهر جمادى الآخر سنة سبع وستاية هجرية .

على أن صناعة لوحات الفاشاني ذي البريق المدني كانت معروفة أيضا في مدينة الرى .
ومن آثارها بلاطة مربعة في مجموعة صاحب المقام الرفيع شريف صبرى باشا . وهي مربعة
الشكل (٣١ × ٣١ سنتيمترا) وقوام زخرفتها توضيح منظر في قصة من الشاهنامة ،
فيرى رستم يخرج حفيده من بئر سجن فيها ، فيرفع الحجر الذى كان ينطيطها (شكل ٢٠٨) .
ومن التماثيل الخزفية الجميلة التى تنسب إلى مدينة الرى في القرن السابع الهجرى (١٣ م)
إناء من الخزف ذي البريق المدني على هيئة تمثال للمذراء وابنها (شكل ٢٠٩) . وكان محفوظا

ولكن نشاط الخزفيين
في قاشان لم يكن وقفا على
الحاريب والترييمات القاشانية ،
بل أنتجوا ضربا طيبة من
الأواني والتحف ذوات البريق
المدني استعملوا فيها معظم
الرسوم التى عرفناها في زخارف
الحاريب والترييمات . ومن
أمثلة ذلك صحن مشهور في
مجموعة يومورفوبولوس
Eumorfopoulos . وقوام
الزخرفة في هذه التحفة رسم
خسرو يفجأ بشيرين وهي
تستحم ، فزراها في مجرى ماء ،
جلس أمامه خسرو مأخوذا
بمنظر الثانية (شكل ٢٠٧) .
وفي حافة الآناء كتابة بالخط
النسخ قد أتمحى بعضها .
وتنتهى بعبارة « صنعه السيد



(شكل ٢٠٦) - بلاطة من الفاشاني دي البريق الممدني والزخارف البارزة . من صناعة فاشان في القرن ٨٨ (١٤ م) . في مجموعة المرحوم الدكتور علي ابراهيم باشا

في القسم الإسلامي من متاحف برلين . ومنها أيضا تمثال أسد كان محفوظا أيضا في متحف برلين (شكل ٢١٠) .

ومن أنواع الخزف الجديدة في العصر السلجوقي خزف مصنوع من عجينة عليها دهان أبيض أو أزرق فيروزي أو أزرق زرنيجي ، ترسم فوقه الزخارف بالألوان المختلفة من أزرق وأسود وأخضر وأحمر وبني . ويعرف هذا الخزف ذو الزخارف المنقوشة فوق الدهان باسم مينائي وينسب إلى مدينة الري في النصف الثاني من القرن السادس وفي القرن السابع الهجري (١٢ - ١٣ م) . وقد عثر في أطلال هذه المدينة على سلطانية من هذا الخزف مؤرخة من سنة ٦٤٠ هـ (١٢٤٢ م) ، ومحفوطة الآن في متحف فكتوريا والبرت . وزخارف التحف الخزفية المصنوعة من هذا النوع فاخرة ، وتكثر فيها رسوم أمراء وأميرات بين رجال الحاشية ونسائها أو رسوم صيد وقتال وطرب وفروسية . وقد أصاب الفنانون في هذه الزخارف حظا وافرا من التوفيق ، كما يظهر مثلا في قنينة محفوظة في مجموعة باريس وطسن Parish Watson (شكل ٢١١) وفي إناء في مجموعة المرحوم الدكتور علي ابراهيم باشا (شكل ٢١٢) وفي كأس



(شكل ٢٠٧) صحن من الخزف ذو البريق المدنى . مؤرخ من سنة ٦٠٧ هـ
(١٢١٠ م) فى مجموعة يومورفوبولوس

فى متحف اللوفر بباريس (شكل ١٥) . ومن زخارف تلك التحف رسوم الفروع النباتية
والوريدات فضلا عن الرسوم الهندسية (شكل ٢١٣) .

وكان هذا النوع من الخزف ينسب إلى مدينة الرى حتى عثر على بعض قطع جميلة منه
فى أرض قاشان ثم كشف مخطوط استانبول الذى أشرنا إليه والذى يشهد بإنتاج هذا الخزف
فى قاشان .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة لوحان من القاشانى الموه بالينا ، أرضيتهما زرقاء فيروزية
اللون وعليها زخارف من فروع نباتية مزهرة ومذهبة وقليلة البروز وعلى إحداها رسم فارسين
يبحث كل منهما مطيته على العدو إلى الجهة اليسرى (شكل ٢١٤) . ويمكن نسبة هذين
اللوحين إلى قاشان . وهما من أنواع الخزف المروف باسم مينايى ، وبشبهها فى الصناعة
والزخارف آنية خزفية أخرى ذات زخارف بارزة برونزا قليلا ومذهبة فى معظم الأحيان .



(شكل ٢٠٨) لوح من الخزف ذي البريق المعدني تمثل رسومه منظرا من قصة ييزن ومنيزه من الشاهنامه . من صناعة مدينة الري في القرن ٧ هـ (١٣ م) . في مجموعة صاحب المقام الرفيع شريف ضبرى باشا

ومن أنواع الخزف الذي أنتجه الخزفيون في الري وقاشان خزف ذو دهان أزرق وتحتة زخارف منقوشة باللون الأسود . وقوام هذه الزخارف رسوم نباتية ومراوح نخيائية وزخارف شبه كتابية فضلا عن رسوم آدمية تجعل هذه الزخارف عظيمة الشبه بزخارف الخزف ذي البريق المعدني ولا سيما في قاشان . ومن أمثلة هذا النوع سلطانية في مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا (شكل ٢١٥) .

ومن منتجات الخزفيين في مدينة الري نوع ذو دهان أبيض أو أزرق وتحتة زخارف قليلة كأنها رسوم تخطيطية مختصرة ولكنها واضحة بفضل الفراغ الكبير المحيط بها (شكل ٢١٦) .

ومن أنواع الخزف التي كثر إنتاجها بين القرنين الخامس والسابع بعد الهجرة (١١ - ١٣ م) نوع أخضر ناصع مائل إلى الزرقة وعليه نقوش سوداء . وكان يصنع في قاشان والري . ومن أبدع التحف المعروفة من هذا النوع إبريق في مجموعة المرحوم الدكتور



(شكل ٢٠٩) إناء على هيئة تمثال من الخزف ذي البريق المعدني .
من مدينة الري في القرن ٨٧ هـ (١٣ م) ، وكان محفوظا في القسم
الإسلامي من متاحف برلين

على إبراهيم باشا ، مؤرخ من سنة ٥٦٢ هـ (١١٦٧ م) وتنتهي رقبته على شكل رأس دبك
(شكل ٢١٧) . ولا ريب في أن صناعة مثل هذه التحفة تتطلب مهارة فنية عظيمة ، لتق
سطحها الخارجي في رسوم معقدة بدون كسره أو إتلافه ولحرق الإناء في القرن بدون أن
يلتوى أو يتجمد .

وقد صنع الخزفيون الإيرانيون تماثيل جميلة لبعض الحيوانات والطيور . ومن أمثلتها
طاوئرجيل من الخزف ذي اللون الفيروزي المحلي بخطوط سوداء (شكل ٢١٨) وهو محفوظ
بدار الآثار العربية ، وذلك فضلا عن التماثيل الآدمية التي أشرنا إليها عند الكلام على الخزف
ذي البريق المعدني أو التي سيأتي الكلام عليها .



(شكل ٢١٠) أسد من الخزف ذي البريق المعدني من القرن ٨٧ م (١٣ م)
كان في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين

والعروف أن قيام الحكم المني في إيران ، منذ بداية النصف الثاني من القرن السابع
المجري (١٣ م) ، لم ينتج تغييرا كبيرا في صناعة الخزف ، فإن الأساليب الفنية التي
عرفناها في بداية القرن السابع ظلت تتطور تطورا طبيعيا وبطيئا . وازدهرت في عصر المني
صناعة الخزف وزخرفته بالرسوم المنقوشة تحت الدهان باللونين الأسود والأزرق ، أو فوق
الدهان بالبريق المعدني أو الألوان التمددة فضلا عن التذهيب ، كما ازدهرت الزخرفة بالرسوم
البارزة . وظلت المراكز الفنية في صناعة الخزف السلجوقي زاهرة في عصر المني اللهم
إلا مدينة الري : وكانت منتجاتها الخزفية في العصر الجديد لا تقل في الجمال والدقة الفنية عن



(شكل ٢١١) قنينة من الخزف عليها نقوش فوق الدهان . من صناعة الري
في القرن ١٧ هـ (١٣ م) . في مجموعة بارنيس ولسن



(شكل ٢١٢) إناء خزفي ذو نقوش فوق الدهان . من صناعة الري في القرن ١٧ (١٣ م) :
في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا



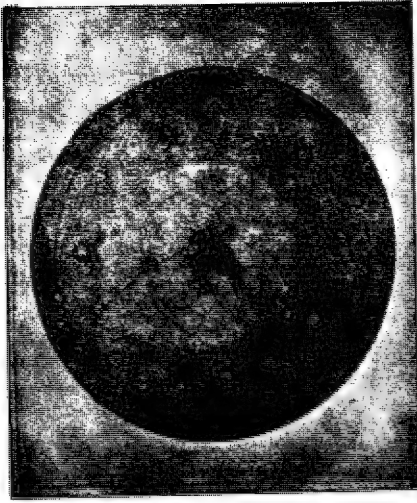
(شكل ٢١٣)
سلطانية من الخزف
ذو الزخارف المنقوشة
فوق الدهان . من
صناعة الري في القرن ١٧
(١٣ م) في مجموعة
المرحوم الدكتور علي
إبراهيم باشا



(شكل ٢١٤) لوح من الفاشاني الموه بالمتنا والزين بالزخارف الذهبية والمتعددة الألوان . من فاشان
أو الري في القرن ٧ هـ (١٣ م) ومحفوط في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ٢١٥) سلطانية من الخزف
الأزرق ذي الزخارف المنقوشة تحت
الدهان . من صناعة الري أو فاشان
في القرن ٧ هـ (١٣ م) وفي مجموعة
المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا



من منتجاتها في العصر
السلجوقي . وكان قصب
السبق في عصر الفول
لقاشان وسلطانباد ونيسابور
وسمرقند وسلطانية وساو
ومشهد .

وكانت أكثر أنواع
الحزف انتشارا في إيران في
العصر المولى وعصر بني
تيمور هو الحزف الأخضر
والأزرق . وكانت مصانع
الحزف تنتج منه كميات هائلة
أتيح استعمالها لمختلف طبقات
الشعب . وكان جل هذه
المنتجات ذا شكل أنيق يشهد
بحسن الذوق الفني فضلا عن

(شكل ٢١٦) سلطانية من الحزف الأبيض ذي النقوش السوداء .
تحت الدهان . من صناعة الري في القرن ٦ - ٧ (١٢ - ١٣م)
في مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

إتقان الصناعة وتفهم أسرار تغطية التحف والأواني بالطلاء وحرقيها في الفرن . وكانت الألوان
المستخدمة واسعة النطاق ، فإننا نجد الأخضر والأزرق بدرجاتهما المختلفة ، كما نجد في بعض
الأحيان الأصفر والأبيض والأرجواني . أما زخارف هذا الحزف فكانت محزوزة أو مغرمة
أو بارزة . وكان قوامها رسوم طيور وحيوانات وفروع نباتية وأشرطة من الكتابات . وعلى
بعض الصحن الخزفية في هذا العصر رسم سمكات تسبح ، ويظن أنها تقليد لنوع من
الصحن المصنوعة في الصين في عصر «سني» . ومن أمثلة الحزف الأخضر الجميل إبريق في
مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا تنتهي رقبته برأس حيوان وعلى النصف العلوي من
بدنه كتابة بالخط النسخي على أرضية من الفروع النباتية (شكل ٢١٩) .

وفي تلك المجموعة تحفة أخرى من الحزف الأخضر . هي حامل مسرجة (فانوس) على
هيئة إبريق (شكل ٢٢٠) والراجح أنه من صناعة سلطانباد . وفيها كذلك إبريق صغير
من الحزف الأخضر الفيروزي على الجزء العلوي من بدنه شريط من الزخرفة البارزة ، قوامه



(شكل ٢١٧) إبريق من الخزف ذي الدهان الأزرق وله سطح خارجي مزم . و يرجح
سنة ٥٦٢ هـ (١١٦٧ م) . في مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

حيوانات تسير من اليمين إلى اليسار . وعلى بدنه شريط من الكتابة النسخية نصها « العز
والإقبال والدولة والسعادة لصاحبه » (شكل ٢٢١) .

وثبت أن سلطانباد كان يحيط بها في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (١٣ - ١٤ م)
عدد من القرى التي أصابت في صناعة الخزف شهرة واسعة ، وقد عثر المتقنون عن الآثار في



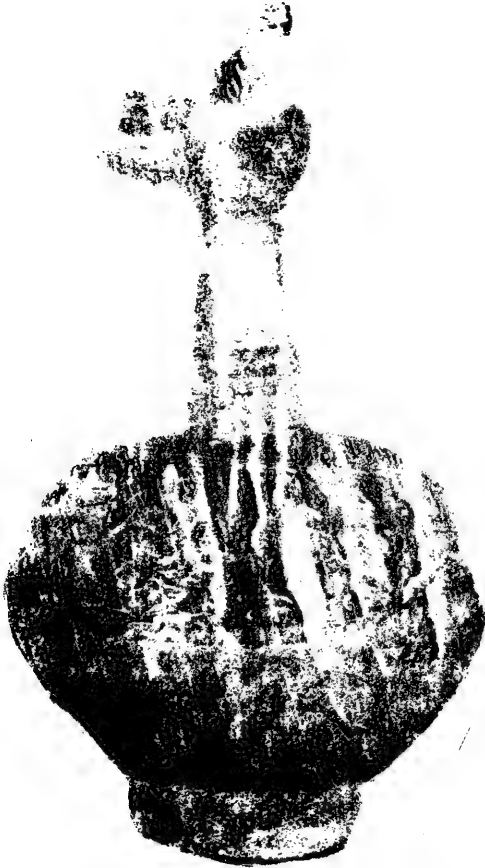
(شكل ٢١٨) طائر من الخزف ذي اللونين
الفيروزي والنفوس السوداء ، من المتاحف
(٢١٣) . ومحفوط في دار الآثار ، القاهرة

إحلال تلك القرى على كيات وافرة من
الخزف ينسبونها اختصارا إلى سلطانباد .

ولوحظ أن الدهان الذي ينطى الخزف
النسب إلى سلطانباد يصيبه الكرخ
(التلون بألوان قوس قزح) أكثر من
المعروف في سائر أنواع الخزف الإيراني .
ويعتاز هذا الخزف بقله الألوان المستعملة
فيه وبصفاؤها وما فيها من اعتدال واتزان
وبتوزيع هذه الألوان بحيث يصعب التمييز
بين ألوان الأرضية وألوان الزخارف ، وذلك
فضلا عن العناية برسم الحيوان والطير سيما
يثل الطبيعة تمثيلا صادقا . ولعل هذه
العناية راجعة إلى تأثير الشرق الأقصى .

ولكن علينا أن نذكر أن ما ينسب
من الخزف إلى الري وسلطانباد لا يمكن
الجزم بأنه صنع فيهما ؛ فقد حازنا في المصور
الوسطى شهرة واسعة مع أن قاشان وساو
وينسابور كانت مثلهما مراكز عظيمة
لمصناعة الخزف . وقد دلت الحفائر في أفاض
بعض المدن الإيرانية على انتشار صناعة
الخزف انتشارا واسعا وعلى أن كثيرا من
أنواع الخزف لم تكن وقفا على بلد بعينه ؛
ولا سيما أن أفاض الأفران وآثار القطع
التالفة أثناء حرقها في القرن تنق أن تكون
النماذج التي عثر عليها في بعض المراكز واردة من مراكز أخرى .

وقد أنتج الخزفيون في سلطانباد خزفا ذا بريق معدني يصعب تمييزه مما كان يصنع في
مدينة قاشان (شكل ٢٢٢) ؛ ولكن أخص ما امتاز به الخزفيون في سلطانباد نوع من



(شكل ٢١٩) إبريق من الخزف ذي الدهان الأخضر ، من إيران في القرن ٧ - ٨ (م ١٣)
في مجموعة المتاحف المتحف الوطني في طهران

الخزف منقوشة بخارفيه باللون الأسود أو الرمادي فوق قشرة بيضاء ، وفوق الزخارف طلاء شفاف . وقد تكون الزخارف بارزة بعض البروز عوضا عن أن تكون منقوشة بحسب . ومعظم الرسوم التي نجدها على هذا الخزف من زهور اللوتس وورقات الشجر (شكل ٢٢٣)



(شكل ٢٢١) إبريق من الخزف الأخضر، من القرن ٦ - ٧ هـ (١٢ - ١٣ م) في مجموعة الرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

(شكل ٢٢٠) حامل مسرجة، من الخزف، على شكل إبريق. من سلطانباد في القرن ٧ هـ (١٣ م) في مجموعة الرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

وفي بعض الأحيان من الطيور التي تأثر الفنانون في رسمها بالأساليب الصينية تأثراً ظاهراً، وإلى قلدها الخزفيون في مصر إبان عصر المماليك.

ومن أجل التحف الخزفية المنسوبة إلى سلطانباد سلطانية صغيرة في مجموعة يومور فوبولوس (شكل ٢٢٤). وتتماز بأن استدارتها غير تامة، وبأن جسمها ذو فصوص، كما تتميز بأناتها ودقة صنعها وإبداع الزخرفة التي ترين قاعها، وهي رشم شخصين يتحدثان أو يفحصان شيئاً في اهتمام ظاهر. وترجع هذه التحفة إلى القرن الثامن الهجري (١٤ م).

ومن التماثيل الخزفية التي تنسب إلى سلطانباد تماثيل في مجموعة الرحوم الدكتور على إبراهيم باشا (شكل ٢٢٥). ومن المحتمل أنه يمثل جندياً من المحاربين. ولكن الخشن أن مثل



(شكل ٢٢٢) إبريق من الخزف ذي البريق المعدني ، من صناعة سلطانية في القرن
١٣ هـ (١٣ م) . في مجموعة الدكتور علي إبراهيم باشا

هذه التماثيل لم تكن وقفاً على سلطنة باد بل عرقها سائر مراكز الصناعة الخزفية في إيران .
ومن الصناعات الخزفية التي ازدهرت في عصر المغول صناعة الفسيفساء الخزفية . وفيها
تؤلف الزخرفة من أجزاء صغيرة من الخزف مختلفة الأشكال والأحجام بمد قطعها من لوحات



(شكل ٢٢٣) إناء أدوية
(الباريسيو) من الخزف عقوط
بمتحف فكتوريا وألبرت وعليه
نقوش بالألوان المتعددة . صنع
بمدينة سلطانباد في القرن ٨ هـ
(١٤ م)

من الخزف المدھون . وتلصق الأجزاء ببعضها ببعض
بواسطة الملاط الذي يصب فيها من الخلف فيملأ جميع
التجاويف فيها . وقد مر بنا ان السلاجقة اتقنوا هذه
الصناعة وأن أبداع ما نعرفه من أمثلتها في العصر السلجوقي
موجود في عمارت مدينة قونية (شكل ٢٢٦) . ولكن
الصناع الإيرانيين في القرن الثامن الهجري (١٤ م) بزوا
السلاجقة في هذا الميدان وأفلحوا في تصنيع الأجزاء التي
تتكون منها السيفساء وفي أن يؤلفوا منها أدق الموضوعات
النباتية والهندسية في مجموعة من الألوان البراقة . ومن
أقدم الأمثلة الموثقة في هذا الميدان ما نراه في ضريح الجايو
في مدينة سلطانية . وازدهرت هذه الصناعة في إسفهان .
ومن منتجات هذه المدينة محراب خزفي كان بمدرسة فيها
مؤرخة من سنة ٧٥٥ هـ (١٣٥٤ م) وهو غني بزخارفه

الهندسية والنباتية

فضلاعن شريط من

الكتابة الكوفية

وآخر من الكتابة

النسخية (شكل

٢٢٧) . وتسود فيه

الألوان البيضاء

والخضراء والزرقاء

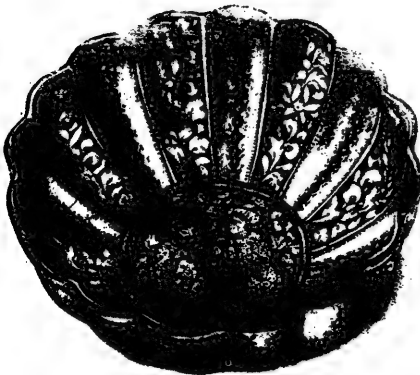
والصفراء . وهذه

التحفة محفوظة

الآن في التحف

التروبوليتان بمدينة

نيويورك .

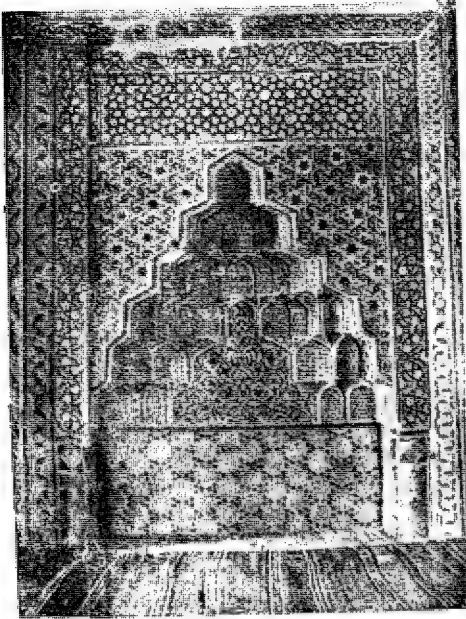


(شكل ٢٢٤) سلطانية من الخزف ، من صناعة سلطانباد في القرن
٨ هـ (١٤ م) . في مجموعة يومودفوبولوس



(شكل ٢٢٥) تمثال خزفي من صناعة سلطانباد في القرن ٨٧٠ (١٣ م).
في مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

الخزف الإيراني في العصر الصفوي



(شكل ٢٢٦) محراب من السيفاء الخزفية بجامع صاحب آقا
في قونية من سنة ١٢٥٦ هـ (١٢٥٨ م)

ازدهرت صناعة الخزف
الإيراني في العصر الصفوي،
وامتازت الأواني فيه بإبداع
شكلها وتنوعها وبالعبارة
والدقة في رسم زخارفها ،
وبالدق السليم والظرف في
اختيار ألوانها وأنواعها .
وأصاب الفنانون توفيقا
عظيما في استخدام اللون
الأصفر، ولاسيما في مصانع
الخزف بمدينة إصفهان .
كما أنهم عرفوا كيف
يستخدمون اللون الواحد
في صفاء وإيقان يذكران
بما وصل إليه الخزفيون
الصينيون في هذا الميدان .
ويبدو أن أعلام

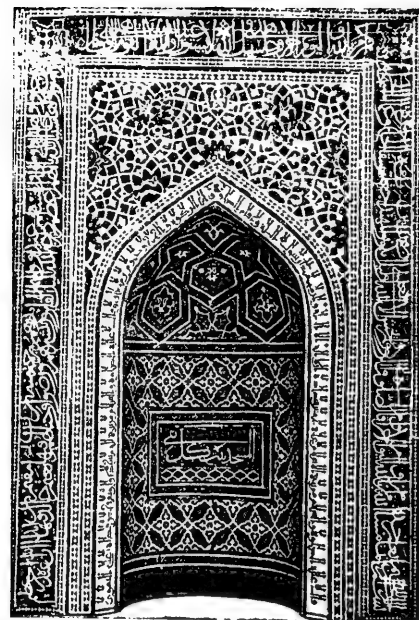
المصورين كانوا يعنون بإعداد الصور لخرقة الأواني الخزفية ، كما يتجلى في مصحف
عليها رسوم تم عن ريشة المصور محمدى ، وفي بعض قطع أخرى أخرى تشهد رسومها بأنها
من عمل رضا عباسى أو أحد الفنانين النابيين الذين تأثروا بأسلوبه الفنى .

ومن أعظم مرآة الخزف في إيران إبان العصر الصفوي إصفهان وقاشان ويزد ومشهد
وشيراز وكرمان .

وينقسم الخزف الصفوي إلى مجموعتين رئيسيتين . تضم الأولى الخزف ذا الزخارف
الصفوية البحتة كما نعرفها في سائر منتجات الفن الصفوي من تصورات ومنسوجات وسجاد .
وتضم الثانية الخزف الذى كان الإيرانيون يخلدون في صناعته الخزف الصيني في عصر أسرة منج .

والمعروف أن التأثير
بالأساليب الصينية كان ظاهرا
جدا في الخزف الإيراني الذي
رجع إلى العصر التيموري في
القرن التاسع الهجري (١٥م).
ولكن الإقبال على تقليد
الخزف الصيني زاه كثيرا في
العصر الصفوي . فقد كان
الأمراء الإيرانيون يحبون
به إعجابا شديدا .

واستقدم الشاه عباس
كثيرا من الخزفيين الصينيين
مع أسرهم إلى إيران لينشروا
فيها صناعة الخزف الصيني
وأراد أن تصدره إيران إلى
البلاد الغربية وتنال منها



الأرباح الطائلة التي كانت
تهدق إلى الشرق الأقصى .
(شكل ٢٢٧) محراب من القساء الخزفية ، من إيران في
منتصف القرن ١٨م (١٤م) ومحفوظ في المتحف المتروبوليتان بنيويورك

والظاهر أن هؤلاء الفنانين استقروا في إصفهان ؛ ولكنهم لم يلبثوا أن تأثروا بالمحيط الفني
غدت إلى منتجاتهم بعض الموضوعات الخزفية الإيرانية . وجمع ملوك إيران منذ الشاه عباس
مجموعة كبيرة جدا من الخزف الإيراني حفظوها في مسجد الشيخ صفى الدين بأرديبل .

وقد وفق الخزفيون الإيرانيون في النصف الثاني من القرن الماشر الهجري (١٦م) إلى
إنتاج نوع من الخزف يكاد يشبه البورسيلين الصيني تمام الشبه وإن لم يصل إلى صلابته .
وكان تقليد ناجحا في بعض الأحيان إلى حد يصعب معه التمييز بين البورسيلين الصيني والخزف
المصنوع في إيران . وكان هذا الخزف الأخير متنوع الزخارف ولكن معظمها رسوم طيور
وحیوانات في مناظر طبيعية صينية ، وكلها زرقاء أو سوداء رمادية ومقوَّشة تحت الدهان
على أرضية بيضاء . وقد وصلت إلينا بعض التحف المؤرخة من هذا الخزف . ومن بينها إناء



(شكل ٢٢٨) إناء من الخزف المصنوع في إيران تقليدا للبورسيلين سنة ١٠٣٧ هـ (١٦٢٨ م) وكان محفوظا في القسم الإسلامي من متاحف برلين

مؤرخ من سنة ١٠٣٧ هـ (١٦٢٨ م) ، وكان محفوظا في القسم الإسلامي من متاحف برلين (شكل ٢٢٨) . وكان في هذا القسم صحن آخر من الخزف الإيراني المصنوع تقليدا للبورسيلين ويرجع إلى القرن الحادي عشر الهجري (١٧ م) وقوام زخرفته حيوان بين زهور وزخارف نباتية صينية (شكل ٢٢٩) . وفي المتحف التروبوليتان بنيويورك قنينة من هذا الخزف ، أتى ذى الزخارف الزرقاء المنقوشة تحت الدهان ، وترجع إلى القرن العاشر الهجري (١٠ م) ، وقوام زخرفتها رسم طائر اللقلق (أبي حديج) فضلا عن جامات من الفروع النباتية المرصعة باللون الأزرق والبني (شكل ٢٣٠) . ومن القطع الجميلة من هذا الخزف قنينة في القسم الإسلامي من متاحف برلين ، قوام زخرفتها رسم قرد بين زخارف نباتية (شكل ١٨٥) . والشاهد بوجه عام أن زخارف هذا الخزف كانت في البداية محتفظة بالروح الإيرانية ثم تطورت في القرن الحادي عشر الهجري (١٧ م) حتى سادتها الأساليب الفنية الصينية . أما في القرن التالي فقد بدأ الانحلال يذب إلى أساليبها الصناعية والزخرفية .

ومن هذا الخزف الإيراني ما ينسب إلى كرمان ، وممظمه على هيئة قنينات وتحتفظ زخارفه بقسط وافر من الروح الإيرانية ، وقوام هذه الزخارف رسوم زهور وسيقانها وتري في ألوانها اللونين الأخضر والأحمر إلى جانب اللون الأزرق . ويرجع هذا النوع إلى القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م) .



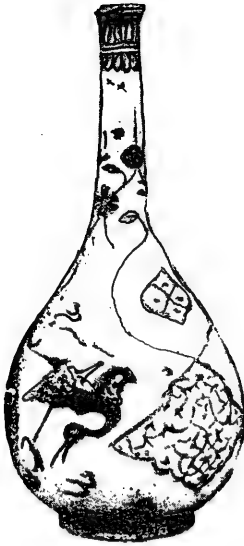
(شكل ٢٢٩) صحن من الخزف الإيراني المصنوع تقليداً لبورسليين الصينى . فى القرن ١١ هـ (١٧ م)

وتمت نوع ينسب إلى كومبرون ، وهى ميناء على الخليج الفارسى . ويرجع إلى القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر (١٨-١٩ م) . وكانت هذه الميناء الثغر الذى يصدر منه ، ولكنه لم يكن يصنع فيها . ومعظم هذا الخزف على هيئة سلطانية عميقة عليها رسوم صينية بلون أزرق غير تقى ومجدها خطوط باللون الأسود . ويمتاز عدا ذلك بزخارف مثقوبة ومقطاة بالطلاء فتبدو شفافة .

ولم يقف الخزفيون الإيرانيون فى تقليد الخزف الصينى عند حد البورسيانيين أو الخزف الأبيض بل جاوزوه إلى تقليد السيلادون^(١) ، ولا سيما فى مدينة إصفهان .

وامتاز العصر الصفوى بنوع من الخزف ذى البريق المعدنى كان يصنع فى قاشان وإصفهان وتبريز . وأكبر التحف المعروفة من هذا النوع أباريق على شكل الكثرى.

(١) السيلادون نوع من الخزف الصينى عليه طبقة من المينا ذات اللون الأخضر الناصع .



(شكل ٢٣٠) قنية من الخزف
الإيراني في القرن ١٠ هـ (١٦ م)

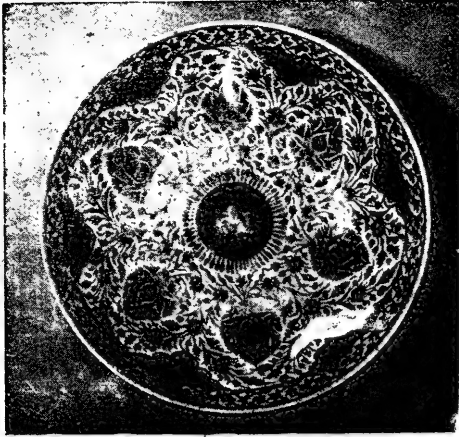
أو ساطانيات غير عميقة أو كؤوس صغيرة ، ومعظم
الزخارف المستخدمة فيه من النباتات ورسوم الطيور
والحيوانات ، فلا ترى عليه الصور الآدمية إلا نادرا .
وأرضية هذا الخزف عاجية اللون أو زرقاء ناصعة . أما
الموضوعات الزخرفية فذات بريق معدني يختلف بين
اللون الأحمر والأسفر الذهبي ويمتاز بشدة لمعانه ،
لذا تنعكس من التحفة ألوان تكاد تبهر الأبصار .

وقد ازدهرت صناعة هذا الخزف ذى البريق
المدني في نهاية القرن الماشرو في القرن الحادى عشر
بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م) . ومن أبدع أمثاته
سلطانية في مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا
(شكل ٢٣١) .

والشاهد في معظم الأواني الخزفية ذات البريق
المدني في العصر الصفوى أن أرضيتها ذات لون واحد ،
يغلب أن يكون الأبيض أو الأزرق النافض أو الأصفر
الليمونى أو الأخضر الناصع . ثم تنقش الزخارف
بالبريق المدني فوق الأرضية المذكورة ، وتكثر في زخارف هذه التحف رسوم الزهور
والأشجار والأعشاب .

وقد وصلت إلينا سلطانية عليها اسم صانها : « حاتم » وهى محفوظة الآن في المتحف
البريطانى . وكبر الظن أن معظم التحف المعروفة من هذا الخزف ترجع إلى القرن الحادى عشر
المهجري (١٧ م) . والحق أن صناعة الخزف ذى البريق المدني كانت قد اضمحلت في القرن
التاسع الهجري (١٥ م) ، ولكن عاد إليها ازدهارها في عصر الشاه عباس .

ومحدث في هذا الخزف أن تكون التحفة مضلعة وأن تختلف الألوان والزخرفة في كل
ضلع من أضلاعها ، كما ترى في قنينة بديمة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك . وقد يحدث
أحيانا أن تجمع التحفة بين زخارف منقوشة تحت الدهان وأخرى مرسومة بالبريق المدني .
ومن أمثلة ذلك صحن وقنينة في مجموعة مور Moore بالمتحف المتروبوليتان أيضا .
واستطاع الخزفيون في العصر الصفوى أن يتقنوا صناعة اللوحات الخزفية لكسوة



(شكل ٢٣١) سلطانيس ، حرف الإيراني دي ابريق المدنى
من العصر الصفوى فى القرن ١١ (١٧ م) فى مجموعة المرحوم
الدكتور على ابراهيم باشا

الجدران . والواقع أن
الحرفيين فى إصفهان
اهتدوا إلى طريقة
تنعيم عن عناء
الفسيفساء الخزفية
وما تتطلبه صناعتها من
وقت ونفقات . تلك
هى طريقة «هفت رنگى»
أى الألوان السبعة ،
وقد استطاعوا بواسطتها
جمع سبعة ألوان
أو أكثر فى كل لوحة
مربعة مساحتها نحو
قدم مربع ، ففسر لهم
بذلك استخدام الألوان

فى مساحات صغيرة جدا ، ولم يعودوا ملزمين بالوقوف عند حد الزخارف الهندسية والنباتية ،
كصناع الفسيفساء الخزفية — بل سهل عليهم تأليف المناظر آدمية مختلفة . وأقدم النماذج
التي نعرفها من هذه الصناعة عثر عليها فى مدرسة شاه رخ بمدينة خرجرد . وهى من بداية
القرن التاسع الهجرى (١٥ م) . ولكن الصناعة المذكورة بلغت أوج عزها فى عصر الشاه
عباس وإن كانت لم تقص على صناعة الفسيفساء الخزفية لأنهما توجدان معا فى بعض المائر
مثل جامع الشيخ صفى الدين فى أردبيل . وفى المتحف المتروبوليتان بنيويورك مجموعة طيبة من
هذه اللوحات القاشانية (شكل ٢٣٢) وفى دار الآثار العربية بالقاهرة بعض لوحات أخرى
(شكل ٢٣٣) . ونلاحظ فى زخارف اللوحات المحفوظة فى المتحف المتروبوليتان أن الرسوم
الزخرفية فيها منقولة من صور المدرسة الصفوية الثانية التى نبغ فيها رضا عباسى وتلاميذه .
والألوان التى تسود فى هذه اللوحات القاشانية هى الأصفر والأزرق والأخضر والبني
والأحمر والأسود على أرضية بيضاء .



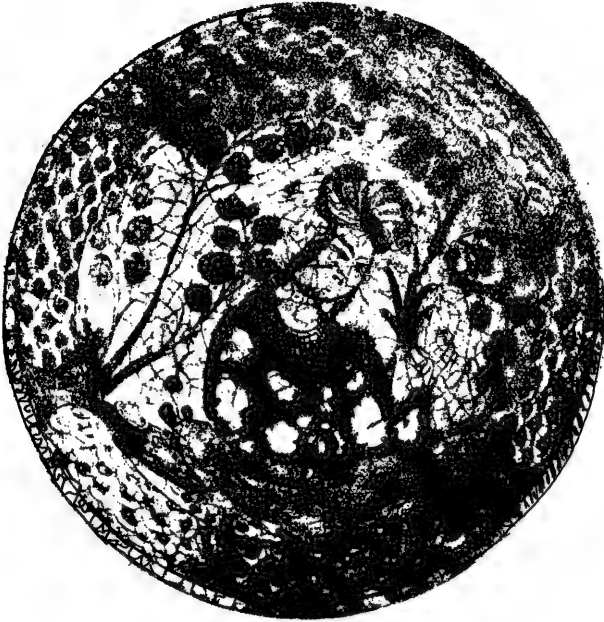
(شكل ٧٣٢) نزيحات من القامان من القرن ١١ هـ (١٧ م) عروطة في الدروبونان بتيروك



(٢٣١) لوح من الفاشاني الإيراني في القرن ١١ هـ (١٧ م) . محفوظ في دار الآثار العريسة بالقاهرة



(شكل ٢٣٤) سلطانية من الخزف المنسوب إلى كويجى من القرن ٩ هـ (١٥ م) .



(شكل ٢٣٥) صحن من خزف دى زخارف متعددة الألوان ومنقوشة تحت الدهان . من كوبيجى فى القرن ١١ هـ (١٧ م) .

خزف كوبيجى

و يُنسب إلى قرية كوبيجى فى إقليم داغستان ببلاد القوقاز نوعان من الخزف : الأول صحن وسلطانيات زخارفها سوداء منقوشة تحت دهان أزرق أو أخضر . والثانى صحن وبلاطات زخارفها متعددة الألوان منقوشة تحت دهان شفاف أبيض أو لاون له .



(شكل ٢٣٦) صحن من خزف ذي زخارف متعددة الألوان
ومقوشة تحت الدهان . من كوبيجى فى القرن ١١ هـ (١٧ م)
ومحفوظ فى المتحف التبروليان .

والنوع الأول وثيق الصلة
بالخزف التيمورى الذى عثر عليه
فى داغستان والذى ينسب إلى
القرن التاسع الهجرى (١٥ م)،
وقوام زخرفته رسوم نباتية
وفروع مثنية ورسوم تشبه
السحب الصينية (شكل ٢٣٤)
وكلها باللون الأسود تحت طلاء
أزرق فيروزى أو أخضر . وقد
عثر على قطع مؤرخة من هذا
الخزف بعضها مؤرخ من سنة
٨٧٣ وسنة ٨٧٨ وسنة ٨٨٥
وسنة ٩٠٠ هـ . والراجع أنه
كان يصنع فى إقليم أذربيجان

ولاسيا تبريز . والمعروف على كل حال أن أهل كوبيجى كانوا يشتغلون بصناعة الأسلحة
والتحف المعدنية وأنهم لم يمتنعوا بصناعة الخزف ، ولذلك يرجح أن الخزف الذى عثر عليه فى
إقليمهم كان يرد من إيران نفسها وأنهم كانوا يحصلون عليه ثمناً للأسلحة التى كانوا يصدرونها
إلى إيران ، وأنهم كانوا يقدرونه حتى قدره ، ويحلونه فى بيوتهم محل الشرف فيعلقونه على
الجدران ويزينون به الغرف .

أما النوع الثانى فينسب إلى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م)
وقوام زخارفه رسوم أشجار وزهور وطيور (شكل ٢٣٦) وحوانات ، فضلاً عن بعض
رسوم آدمية (شكل ٢٣٥) . وترسم هذه الزخارف بالأزرق والأصفر والأسود والبرقالي
والأخضر والرمادى ويستعمل فيها لون أحمر يشبه لون الطماطم ، ولكنه ليس قوياً وبراقاً كاللون
الأحمر الذى نعرفه فى الخزف العاقى .

وصفة القول أن الخزف الصفوى المنسوب إلى كوبيجى يمثل صناعة إقليمية ويبدو فى رسومه
الآدمية التأثر بصور المدرسة الصفوية الثانية ؛ أما رسوم الطيور فتخطيطية وأنيقة وقد ترى بينها
طيوراً خرافية ذوات وجوه آدمية ، كما نلاحظ أنها ترسم فى بعض الأحيان صغيرة فى جانب من
قاع الصحن حيث تسود رسوم الأعشاب والورقيات والارواح النخيلية وسائر الزخارف النباتية .

الخزف السلجوقي في الرقة وبعدها الجزيرة



(شكل ٢٣٧) قدر من الخزف ذي البريق المعدني ، من صناعة
رقة في القرن ٦ — ٨٧ (١٢م ١٣) ومحفوظ في المتحف
الترابولتان بنيويورك .

كشفت في مدينة الرقة
كميات كبيرة من نوع خاص
من الخزف وظهرت في سوق
الماديات واقتنت المتاحف
والمجموعات الفنية الخاصة تحفاً
منها ، ولم يكن كشفها في
حفائر علمية منظمة ، ولكن
الأمباح التي قام بها في تلك
المدينة العالمان الألمان زرة
وهرتزفلا أثبتت أنها كانت مركزاً
هاماً من مراكز إنتاج الخزف .
ويؤيد ذلك القطع النافذة في القرن
التي عثر عليها في أطلالها .

ولما كان المعروف أن

الخليفة العباسي هارون الرشيد
قد أقام بعض الوقت في هذه
المدينة الواقعة على نهر الفرات .

قد كان الاتجاه في بداية الأمر إلى الرقة الذي وجد فيها يرجع إلى عصره أي إلى نهاية
القرن الثاني وبداية الثالث بعد الهجرة (٨ — ٩ م) .

ولكن الحق أن زخارف هذا الخزف وأساليبه الفنية تشهد بأنه يرجع إلى ما بين القرنين
الخامس والسابع بعد الهجرة (١١ — ١٣ م) ، وبأنه ازدهر على وجه خاص في بلاط الأتابكة
السلجقة والأمراء الأيوبيين في بلاد الجزيرة .

ويمتاز خزف الرقة بطلائه القصديري اللون . وكان هذا الطلاء شفافاً في البداية ولكن
يسهل أن يصيبه الكرخ أو التقزيج ، أي التلون بألوان قوس قزح بسبب التفاعل الكيماوي
وبقائه مدفوناً في باطن الأرض فترة من الزمن .



(شكل ٢٣٨) صحن من ساعة الرقة فيما بين القرنين ١٠ و ١٢ م .
ومحفوظ في المتحف البريطاني .

ومن الأنواع التي عثر عليها في إقليم الرقة خزف ذو بريق معدني ، معظمه صحنون وسلطانيات وأباريق ، وقوام زخارفه فروع نباتية عربية (أرابسك) وكتابات كوفية ونسخية ورسوم طيور وحيوانات محورة عن الطبيعة ومرسومة ببريق معدني ذي لون بني فوق طلاء شفاف مائل إلى الخضرة (شكل ٢٣٧) ومن المنتجات النادرة من هذا الخزف بلاطات مرصعة من الفاشاني في وسطها رسوم حيوانات محورة عن الطبيعة .

وهناك نوع آخر من خزف الرقة ، زخارفه سوداء منقوشة تحت دهان أزرق فيروزي ، وقوام هذه الخزاف في معظم الأحيان فروع نباتية ونقط وخطوط لولبية وكتابات كوفية ورسوم على هيئة حرف الواو فضلا عن رسوم بعض الطيور والخطوط التشابكة (شكل ٢٣٨) .

ومن خزف الرقة نوع ثالث قوامه قدور كبيرة ذات زخارف بارزة من الحروف الكوفية والفروع النباتية (شكل ٢٣٩) .



(شكل ٢٣٩) قدر من الخزف من ساعة الرقة في القرن ١٥ م .
(٢٠١١ م) .

وقد عثر في إقليم الرقة على نوع رابع من الخزف ، ذي زخارف متعددة الألوان تشبه بعض

الخزف الإيراني في القرن السابع الهجري (١٣ م) وقوام هذه الخزاف رسوم آدمية ورسوم حيوانات وفروع نباتية منقوشة بالأسود والأخضر والأزرق والبنى تحت طلاء شفاف مائل إلى الخضرة .

وقد عثر في مدينة الرصافة على خزف لا يختلف كثيراً عن بعض أنواع الخزف الذي ينسب إلى الرقة . فنه خزف ذو بريق معدنى ولكن هذا البريق ليس بنياً كما في الرقة بل أرجوانى أو بنى داكن ومائل إلى الحمرة .

الخزف في العصر الفاطمى

كان نجاح أحمد بن طولون في إقامة حكومة شبه مستقلة في مصر باعثاً على انتشار الرخاء فيها ، فازدهرت الفنون ، ولكنها تأثرت بالأساليب الفنية العراقية التي عرفها ابن طولون في سامراء . ونمت في هذا العصر الطولونى صناعة الخزف ذى البريق المعدنى (شكل ٢٤٠) حتى جاء العصر الفاطمى فكانت راسخة القدم . وأتيح للخزفيين الفاطميين أن ينتجوا خزفاً ذاعت شهرته ، وأعجب به المعاصرون — وعلى رأسهم الرحالة ناصر خسرو — إجماعاً بما وصلنا منه . ومما يؤسف له أن التحف السليمة التي نعرفها من هذا الخزف نادرة جداً ، فإن جل ما نعرفه منه وجد في أطلال مدينة الفسطاط التي كانت عامرة في عصر الفاطميين ، قبل أن يأمر الوزير شاور بحرقها سنة ٥٦٤ هـ (١١٦٨ م) حتى لا تقع في يد الصليبيين حين تدخلوا فيها كان بين الوزراء القواطم من نزاع ومناقشات .

وقد أشار ناصر خسرو إلى صناعة الخزف في العصر الفاطمى ، بعد أن زار مصر وأقام فيها بين عامى ٤٣٩ و ٤٤١ هـ (١٠٤٧ و ١٠٤٩ م) . فقال إن المصريين كانوا يصنعون أنواع الخزف المختلفة وإن الخزف المصرى كان رقيقاً وشفافاً ، حتى لقد كان ميسوراً أن ترى من باطن الإناء الخزفى اليد الموضوعة خلفه . وكانت تصنع بمصر الفناجين والقدر والبراقى والصحون والمواعين الأخرى وتزين بألوان تشبه لون القاش المسمى بوقلمون وهى ألوان تختلف باختلاف أوضاع الآنية .

وكان قول ناصر خسرو في هذا الصدد بين المحجج التي ظن بتلر Butler أن في استطاعته أن يؤيد بها نظريته في أن البريق المعدنى كان معروفاً في وادى النيل منذ العصر الرومانى ولم يكن مهد العراق أو إيران .

ومما يدل على ازدهار صناعة الفخار عامة في العصر الفاطمى ما كتبه ناصر خسرو عن



(شكل ٢٤٠) صحن من الخزف دى البريق المعدنى من صناعة مصر فى نهاية القرن الثالث أو بداية الرابع بعد الهجرة (٩ - ١٠ م) ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة .

استخدام التجار والقبائل الأوانى الخزفية فيما يستخدم فيه التجار الورق فى العصر الحاضر ، قد كانوا يضعون فيها ما يبيونه وبأخذها المشترى بالجمان .

وكانت الأوانى الفاطمية ذات البريق المعدنى تدهن بطلاء أبيض أو أبيض مائل إلى الزرقاء أو الخضراء وتملأ هذا الدهان الرسوم ذات البريق المعدنى الذى كان فى معظم الأحيان ذهبى اللون ، وكان أحياناً أحمر أو بنى اللون ، أما الخزاف فكانت من الحيوانات والطيور والفروع النباتية .

وقد وصلت إلينا إمضاءات بعض الفنانين على الخزف دى البريق المعدنى فى العصر الفاطمى مثل مسلم وسعد وطبيب على وإبراهيم المصرى وساجى وأبى الفرج وابن نظيف والدهان ويوسف ولطى والحسينى . وتوجد أسماءهم على قطع خزفية محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ٢٤١) صحن من الخزف ذى البريق المعدنى . من صناعة مصر فى القرن الخامس الهجرى (١١ م) ومغفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة .

وفى مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا بالقاهرة . ولسنا نستطيع أن نعرف فى شىء من الثقة متى عاش أولئك الخزفيون الفاطميون .

وكان على رأس صناعة الخزف ذى البريق المعدنى فى العصر الفاطمى الفنانان مسلم وسعد قد اشتغل بإشرافهما وإرشادهما ، كما نسج على منوالهما ، عدد كبير من الخزفين ، فكان لكل منهما مدرسة فى الفن ، لها ذاتيتها وميزاتها . والراجح أن مسلما عاش فى بداية العصر الفاطمى ، فإن منتجاته قريبة من منتجات العصر الطولونى وعليها طابع البساطة والقوة والحرية فى الزخرفة . أما سعد فى طرازه شىء من الرقة والرشاقة والتناسق والتلاؤم ، والراجح أنه عاش بعد مسلم بقليل . ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نجزم بشىء فى هذا الشأن ، ولا سيما إذا لاحظنا أن اسمى هذين الفنانين ليسا مكتوبين على كل القطع التى خرجت من مصنعيهما ؛ فإن هناك تحفا كثيرة من الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى ليس عليها اسم صانع ما ، ولكنها تنطق بنوع ريقها الذهبى وأسلوب زخرفتها وطريقة صنعها بأنها من صناعة سعد أو مسلم أو من



(شكل ٢٤٢) قدر من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة مصر في القرن الخامس الهجري (١١ م)، في مجموعة كاليكان .

صناعة خزفيين تربطهم وأحد هذين الصانعين رابطة الأستاذ وتلميذه أو الناسج على منواله ، ومن ثم فإن الأفضل أن يكون حديثنا عن طراز مسلم أو مدرسته وعن طراز سعد أو مدرسته وليس عنهما بالذات .

أما طراز مسلم فإن الأواني فيه مدهونة كلها بالطلاء حتى تكاد تختفي طينتها ، وحرف القاعدة منخفض جداً وتكسوه اللبنة فتخفي عجنته . والبريق المعدني الذي نجده في هذا



(شكل ٢٤٣) قدر من الحارث ذى البريق المدق
من صناعة مصر في القرن الخامس الهجرى (١١ م) ،
في متحف اللوفر .

الطراز ذو لون واحد في أغلب الأحيان ،
وهو اللون الذهبي ، ولكننا نشاهد في
بعض القطع برقا أحمر نحاسي اللون . وقد
استخدم مسلم وتلاميذه الزخارف الحيوانية
والآدمية والنباتية ، فضلا عن الحروف
الكوفية . والحيوانات في زخارف هذا
الطراز يبدو عليها شيء من السحة الأولية
والقوة والحمر في الرسم . على أن أفضل
الزخارف التي كان يميل إليها الفنانون في
هذا الطراز إنما هي تلك التي تتألف من
حيوان أو طائر له الصدارة في الموضوع
الزخرفي وتحيط به أو تتفرع منه خطوط
متداخلة ومتشابكة وفروع نباتية تزين
الأرضية وتزيد الموضوع الزخرفي رونقا
وبهاء . وقد وصل الخزفيون في هذه

المدرسة إلى دقة عظيمة في رسم الحيوان فأسبقوا عليه ثوبا من الحياة وجعلوه صورة صادقة
لطبيعته ، على الرغم من بعض الأساليب المحورة عن الطبيعة التي لم ينج منها الفنانون المسلمون
في أغلب الأحيان . والصور الآدمية التي تراها على بعض منتجات مسلم وأتباعه فيها قوة تعبير
تشهد بتفوقهم في هذا الميدان .

وقد وصلت إلينا قطع خزفية عديدة عليها اسم مسلم . وأكثر ما نرى هذا الاسم إنما
على قاعدة الأواني وبخط كوفي بسيط ، ولكننا نراه مكتوبا بطريقة زخرفية بالقرب من حافة
الإناء . والراجح أن مصنع مسلم كان في مدينة القسطنطينية ، كما يستنبط من وجود قطعة
تألف في القرن تحمل اسمه في أطلال هذه المدينة ، لأن مثل هذه القطعة لا محل لاستيرادها
من بلد آخر .

ومن المتحف التي يمكن نسبتها إلى مدرسة مسلم صحن محفوظ بدار الآثار العربية وعليه
زخارف بالبريق المدق ذي اللون الذهبي المائل إلى الخضرة وتتألف من ديك رافع ذيله ،
ويتبدل من منقاره فرع نباتي على النحو الذي ترسم عليه الطيور أحيانا في الفن الساساني



وحول الدائرة الرسوم فيها
هذا لديك دائرة أخرى فيها
زخرفة نباتية من تسع ورقات
محوّرة تشبه رؤوس طيور
وتفصلها فروع نباتية بها نقط
وخطوط صغيرة (شكل ٢٤١)
ومن تلك التحف أيضا قدر
في مجموعة كليان (شكل
٢٤٢) وقدر في متحف الاوثر
(شكل ٢٤٣) وصحن في
مجموعة المرحوم الدكتور على
إبراهيم باشا (٢٤٤) .

أما طراز سعد فابن (شكل ٢٤٤) صحن من الخزف المصري ذي البريق المعدني من
القرن ٥ هـ (١١) . وفي مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا .
الأواني فيه لا تكون كلها

مغطاة بالطلاء إلا نادراً جداً ، وإنما نرى ارتفاع سنتيمترين أو ثلاثة من أسفلها لا دهان عليه ،
إلا إذا كان الإناء قد ترك في الفرن ، عند إحراقه ، مدة أطول مما يلزم ، فسالت المينا إلى
أسفل وركزت منها نقط سميكة عند قاعدته . وإمضاء سعد بنجده مكتوبا بالحروف الكوفية
المورقة على السطح الخارجي للإناء . والمينا التي يستخدمها سعد وتلاميذه إما بيضاء نقية
وغنية بما فيها من قصدير وإما زرقاء مائلة إلى الخضرة بما فيها من نحاس وإما حمراء وردية
بما فيها من منجانيز . فضلا عن ذلك فقد كانوا يستخدمون في بعض الحالات طلاءً بسيطاً
من مادة زجاجية ، شديد اللسان ويميل لونه إلى الخضرة أو إلى لون الماج . أما البريق المعدني
الذي نراه على منتجات هذه المدرسة فذهبي اللون أو زيتوني مائل إلى الاصفرار . وزخارفها
متنوعة وغنية وممظلمها رسوم الحيوانات والطيور تحيط بها الفروع النباتية والمراوح
التخيلية والجدائل .

ومن التحف الشهورة التي تحمل إمضاء سعد إناء في مجموعة كليان بمتحف فكتوريا
والبرت . وقطره ٢٢ سنتيمترا . وهو مدهون بطلاء أبيض وعليه بالبريق المعدني البني رسم
رجل تتجلى من يده اليمنى مبخرة على هيئة مشكاة (شكل ٢٤٥) . ولا يبدو لأول وهلة



(شكل ٢٤٥) صحن صغير من الخزف ذي البريق المعدني . من صناعة مصر في القرن ٨٠٠ (١١ م) وفي مجموعة كليبيان
(شكل ٢٤٦) صحن صغير من الخزف ذي البريق المعدني . من صناعة مصر في القرن ٨٠٠ (١١ م) وفي مجموعة كوت



(شكل ٢٤٧) صحن من الخزف ذي البريق المعدني . من صناعة مصر في القرن ٨٠٠ (١١ م) وفي مجموعة كليبيان
على إبراهيم باشا

أن هذا الإناء من صناعة سمند
لأن الخزاف التي استخدمها هذا
الفنان في سائر التحف المنسوبة
إليه لا تظهر هنا إلا في أرضية
الإناء وعلى رداء الرجل الذي
يحمل البهزة . وقد ذهب الدكتور
لام Dr Lamm إلى أن بين
الخزاف التي تنطق أرضية الإناء
علامة «عنخ» أي علامة الحياة
عند المصريين القدماء وقد سارت
بعد ذلك علامة الصليب عند
القبط . وظن لذلك — ولوجود
قطعة من طراز سمند دار الآثار
العربية عليها رسم رأس السيد



(شكل ٢٤٨) قدر من الخزف ذو البريق المعدني من صناعة مصر في القرن الخامس الهجري
(١١ م) في مجموعة كليكيان بمتحف فكتوريا والبرت .

المسيح — أنه من المحتمل أن سمدا كان من سلالة القبط . ونحن لا نستطيع أن ننفي ذلك
أوثويدة ، ولكننا نرجح أن الزخرفة التي يرى فيها الدكتور لام علامة «عنق» ليست إلا ورقة
نباتية محوّرة عن الطبيعة ويتفرع منها ورقتان صغيرتان من الجانبين يخيّل للرأى أنهما ذراعا
سليب قبلى .

ومن التحف التي يمكن نسبتها إلى سمدا ومدرسته سخن في مجموعة كوت (شكل ٢٤٦)



(شكل ٢٤٩) جزء من صحن من الخزف ذي البريق المعدني . من مصر
في القرن ٥٠ (١١ م)

وصحن آخر في مجموعة المرحوم الدكتور على ابراهيم باشا (شكل ٢٤٧) وقدر مشهورة كانت في مجموعة فوكيه وهي الآن في مجموعة كليكيان بمتحف فكتوريا والبرت (شكل ٢٤٨) وفي مجموعة أراكيل نوبار باشا جزء من صحن ذي بريق معدني عليه صورة حمال فيها قسط وافر من القوة ودقة التعبير (شكل ٢٤٩) وتشبه صورة حمال على قطعة من صندوق عاجي في مجموعة كرانند Carrand محفوظة في متحف البارجلو بمدينة فلورنسة .

وكانت مصر في العصر الفاطمي تستورد من الشرق الأقصى كثيراً من الخزف الثمين ، بل أصبحت من أهم مراكز تجارة هذا الخزف بين الشرق والغرب ، فلا عجب إن كان الخزفيون الفاطميون قد تأثروا بمنتجات زملائهم في الشرق الأقصى وأخرجوا نوعاً من الخزف ذي الزخارف المحفورة تحت الدهان كانوا يقلدون به خزف سونج Song الصيني ، ولكن الظاهر أن تقليد الخزف الصيني تقليداً جيداً لم تتسع دائرته في مصر إلا في عصر المماليك . ومن أنواع الخزف التي عرفت في العصر الفاطمي الخزف ذو الزخارف المحفورة أو المحزوزة

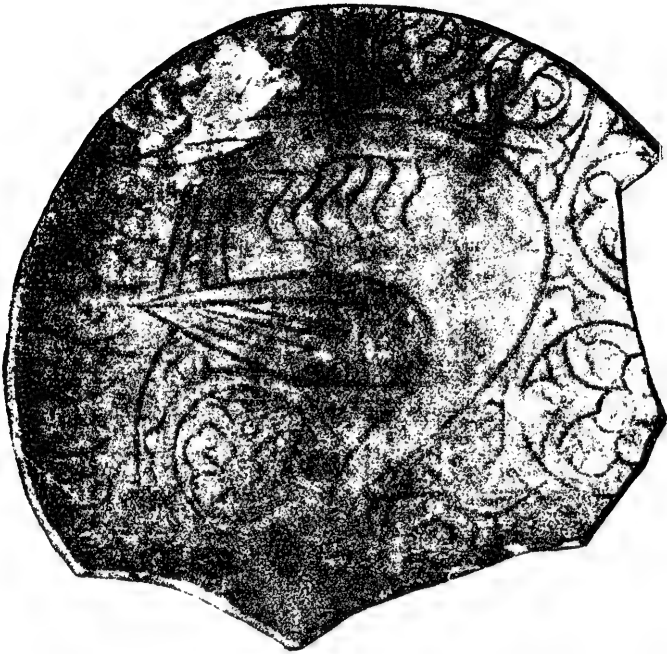


في طين الإناء تحت طلاء.
فى لون واحد . وقد
وجدت في أطلال القسطنط
قطع من هذا النوع لم تصلح
صناعتها أو إحراقها في
القرن ، مما يمكن أن يُستنبط
منه أن مدينة القسطنط
نفسها كانت مركزا لصناعة
هذا الخزف وكان هذا
النوع أقل نفقة من الخزف
ذى البريق المعدنى ؛ وأكثر
إنتاجه يرجع إلى القرن
السادس الهجرى (١٢ م)
وزخارفه نباتية (شكل
٢٥٠) أو حيوانية (شكل

٢٥١) وقد نجد فيه بعض
رسم آدمية . ويختلف
ألوان هذا الخزف بين الأبيض والأخضر والأزرق والبنفسجى والأصفر .
(شكل ٢٥٠) قدر من الخزف الفاطمى ذى الزخارف المحفورة تحت
الدهان . من القرن ١٦ هـ (١٢ م) ومخطوطة في المتحف البريطانى .

الخزف فى مصر والشام فى عصرى الأيوبيين والمماليك

اضمحلت صناعة الخزف ذى البريق المعدنى فى مصر منذ نهاية القرن السادس الهجرى
(١٢ م) ؛ ولكنها ازدهرت بعد ذلك فى الشام فى القرنين التالين . ويعيل مؤرخو الفنون
الإسلامية فى الوقت الحاضر إلى أن ينسبوا إلى الشام نوعا من الخزف ، ذى البريق المعدنى معظمه
على هيئة الأوعية الاسطوانية الشكل والمدة لحفظ الأدوية ، وتعرف باسم « البارآتو »
وزخارفها أشربة أقية أو حلزونية قوامها رسوم فروع نباتية وزهور ونباتات منقوشة
بالبريق المعدنى ذى اللون الأخضر الزيتونى . ولكن من هذا الخزف قدورا ومجونا عليها
كتابات دعائية ورسوم طيور فضلا عن الفروع النباتية . ومن أمثلة ذلك قدرا كبيرا فى



(شكل ٢٥١) قطعة من الخزف ذي زخارف محفورة تحت الدهان . من صناعة مصر في القرن السادس الهجري (١٢ م) ومحفولة بدار الآثار العربية

المتحف البريطاني وقدر في مجموعة الكونتس دي بهاج في باريس . وعلى التحفة الأخيرة كتابة تشير إلى أنها عملت في دمشق ، على يد فنان اسمه يوسف ، لها واسمه أسد بمدينة الاسكندرية . وظل الخزفيون في مصر الأيوبي وعصر المماليك يقلدون الخزف الصيني ولا سيما ما كان منه ذا طلاء من لون واحد . والحق أن حفائر القسطنطينية قد كشفت كميات وافرة من الخزف الصيني والخزف الذي أنتجه الخزفيون المصريون تقليدا له .

ومن أنواع الخزف التي أخرجها الخزفيون المصريون فيما بين القرنين الرابع والثامن بعد الهجرة (١٠ - ١٤ م) خزف أبيض عليه كتابات أو نقوش بدائية باللونين الأخضر أو الأزرق ويشبه بعض ما عثر عليه في إيران والعراق . وقد أتجه بعض الاختصاصيين إلى نسبته إلى إقليم الفيوم . ولكن ليس لدينا ما يؤيد هذه النسبة تأييدا يمكن الاطمئنان إليه .



على أن بعض هذا الخزف يبلغ من الدقة والجمال ما يجعلنا في غنى عن أن نلتبس له مركزاً إقليمياً أو ريفياً من مراكز الصناعة الخزفية . ولعل أبداع الأمثلة المعروفة منه قدر في مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا (شكل ٢٥٢) قوام زخرفتها مناطق نجمية في بعضها فقط « بركة » بالخط الكوفي ، وفي البعض الآخر جامة نجمية الشكل . ولكن أم أنواع الخزف في عصرى الأيوبيين والمماليك إنما هو النوع ذو الزخارف المنقوشة تحت دهان شفاف باللون الأزرق أو الأخضر . وقد وجدت قطع منه في حفائر القسطاوط وفي الرقة وبعبك ودمشق . وتتماز القطع

(شكل ٢٥٢) قدر من الخزف المصرى ترجع إلى القرن السادس أو السابع الهجرى (١٢ - ١٣ م) . في مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

التي ترجع إلى العصر الأيوبي بأن زخارفها قُرْبِيَّة من الزخارف التي عرفناها في خزف الرى والرقّة والرصافة وبأن رسوم الحيوان فيها محوَّرة عن الطبيعة تحويراً يجعلها في بعض الأحيان ذات طابع زخرفى أُنِيق بينما تبدو في بعض الأحيان الأخرى متأثرة أشد التأثير برسوم الحيوان في الطراز المجلوق . أما القطع التي تنسب إلى عصر المماليك فتذكر زخارفها بزخارف الخزف الإيراني الذي أنتجته سلطانياد والرى وساوقة في نهاية القرن السابع وفي القرن الثامن بعد الهجرة (١٣ - ١٤ م) . ولكنها تمتاز على الخصوص برسوم الطيور والحيوانات القريبة من الطبيعة (شكل ٢٥٣) فضلاً عن الرسوم النباتية الجميلة (شكل ٢٥٤) والحق أن الأرضية النباتية في بعض تلك القطع ، ورسوم الحيوانات والطيور فوقها تجعل التمييز بينها وبين القطع المصنوعة في سلطانياد أمراً عسيراً على غير الاختصاصيين ، ولكن القطع المصرية



(شكل ٢٥٣) قدر من الخزف من صناعة مصر في القرن

٨٨ (١٤ م)

ليس لها صلاية القطع الإيرانية
وقد وصلت إلينا أسماء بعض
الخزفيين الذين عملوا في إنتاج
هذا الخزف ذي الزخارف النقوشية
تحت الدهان . وذلك أنهم كانوا
يكتبونها على الوجه الخارجى من
قاع الإناء . (شكل ٢٥٥) .
وأشهر أولئك الخزفيين «غيبى»
وقد امتاز خزف بزقة دهانه
وجودة عجنته وإبداع اللون
الأزرق الغالب عليه فوق الأرضية
البيضاء . وأهم موضوعاته الزخرفية
باقات الزهور ، والرمان على أرضية
من الأغصان والورقات ، والطيائر
ذو النقار الطويل والعرف المرسوم
على شكل زهرة ، ثم الوردة
النجمية الشكل . والحق أن
هذا الخزف كان أماما بين زملائه
في إبداع التصوير وتصميم
الوضوعات الزخرفية . ورسوم

القطع المنسوبة إليه آية في الحياة والحركة ، ولا سيما رسوم الطيور التى يتجلى فيها التنوع
والخيال ورسوم السمك الذى بعده فى بعض الأحيان بعدا تاما عن الطبيعة . وعلى بعض
القطع الخزفية إمضاء « غيبى التوريزى » نسبة إلى توريز أو تبريز من أعمال إيران ، مما يحمل
على القول بأن « غيبى » كان إيراى الأصل . والظاهر أن أسرته أقامت فى الشام قبل قدومها
إلى مصر ولذا فإنه ينتسب أحيانا إلى الشام ، فتجد على بعض آثاره الفنية : « غيبى الشامى » .
ولا ريب فى أن هذا الفنان كان له أتباع وتلاميذ كثيرون ، وكان له عدد وافر من الأعوان
فى مصنعه . وكان الكل ينتسبون إليه ويكتبون اسمه ، أو يشيرون إليه على آثارهم الفنية فى



أساليب مختلفة ، حتى لقد بلغ عدد إمضاءاته وشاراته نحو اثنين وعشرين نوعاً ، ولعل أقدمها وأكثرها صلة بشخصه تلك التي نراه فيها منتسباً إلى توريز أو إلى الشام ، فقد كانت إيران وسوريا مهد كثير من الأساليب الفنية الطيبة وكان الانتساب إليها شرفاً وإجازة طيبة لأى فنان بادی

ومن أمة الخزفيين عصر في نهاية القرن الثامن الهجرى (١٤ م) « غزال » ونجد إمضاءه على قطع كثيرة من خزف هذا العصر . وقد امتازت منتجاته باستعمال زخرفة رئيسية ، قوامها رسوم زهور متعددة القصوص . وكان من هذه المنتجات خزف ذو زخارف زرقاء على أرضية بيضاء وآخر ذو زخارف زرقاء على أرضية سوداء . وفى دار الآثار العربية ثلاث

(شكل ٢٥٤) قدر من الخزف ذو الزخارف المرسومة تحت الدهان . من صناعة مصر في القرن الثامن الهجرى (١٤ م) . ومحفوطة في المتحف البريطانى

قطع تالفة في القرن من صناعة غزال ومما عثر عليه في حفائر الفسطاط ، فلا ريب في أن مصنعه كان في الفسطاط نفسها . وقد عثر على بعض قطع يحمل الوجه الخارجى فيها عبارة « عمل غزيل » ؛ ولكن لوحظ أن القطع الخزفية التي عليها إمضاء « غزيل » تشبه ، في مجيئها وحجم آيئها وللمان دهانها وأسلوب زخرفتها من الفروع والزهور والوريقات ، القطع التي تحمل إمضاء « غزال » مما يجعل على الظن بأنها كلها من مصنع واحد .

ومن الخزفيين الذين تأثروا بأساليب « غيبى » فنان اسمه « دهين » وآخر كان يكتب على منتجاته الفنية « عمل الهرمضى » . وقد نقل هذا الخزف الإيراني الأصل عن زميله « غيبى » زخارف الوريدات ورسوم الطائر المحوّر عن الطبيعة ذى المنقار الطويل ، والرماتين المرسومتين على أرضية من الأغصان والوريقات .

وعلى بعض القطع الخزفية المصرية التي تنسب إلى القرن التاسع الهجرى (١٥ م) عبارة « عمل الأستاذ المصرى » . وكان هذا الفنان من أعلام صناعة الخزف في عصره وامتاز باستعماله زخرفة المناطق المنتشرة من مركز مشترك ورسوم الخطوط المنكسرة الصغيرة التي



الذهب المذكور في النص

(شكل ٢٥٥) قطنان من خزف المعصرى الممول في كل منهما اسم الصانع
عقوظلان في دار الآثار العربية بالقاهرة

نراها في أرضية بعض التحف النحاسية المكفنة بالفضة في عصر المماليك ،
ومن بين الخزافين بمصر في القرن التاسع الهجري (١٥ م) فنان كتب على منتجاته
« عمل ابن الملك » وامتاز بأناقة رسوم الزهور في زخارفه . ومنهم فنان آخر اسمه « المجمل »
وامتاز بالجمع بين الزخارف النباتية والهندسية ، وأصاب قسطا وانرا من التوفيق في استعمال
الألوان المختلفة .

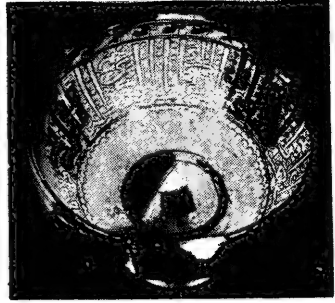
على أن هذه الأسماء التي ذكرناها ليست كل ما وصل إلينا من أسماء الخزافين في عصر
المماليك ، فإن المتاحف والمجموعات الفنية الخاصة تضم قطعاً خزفية عليها أسماء خزافين آخرين ،

مثل المهندم ، وأولاد الفاخوري ، والشيخ ، والفقير ، ونقاش ، والبقلي ، ودرويش ،
والنهاز ، وابن الخباز ، وعجمي ، والشامي ، والشاعر ، والمعلم ، والرزاز ، وبدير ، وأبي العز ،
وشرف الأبواني ، وموسى ، وعمر ، وشيخ الصنعة ، وغازي ، واحمد الأسيوطى .

وكان أبو العز آخر الخزفيين الذين ذاعت شهرتهم في عصر المماليك . والأرجح أنه عاش
في النصف الثاني من القرن التاسع الهجري (١٥ م) . وقد كان عصره بداية الاضمحلال
في صناعة الخزف المملوكي ذي الإضاءات . حقا إن أبا العز ورث عن أسلافه من الخزفيين في
عصر المماليك ما وصلوا إليه من الدقة والتوفيق في الزخارف وما اهتموا إليه من أسرار
الصناعة بالتجارب الطويلة ؛ ولكن الأسواق المصرية في عصره كانت مغمورة بالخزف
الصيني البديع . وكان من الصعب منافسته ولم يكن تقليده ناجحا تمام النجاح ، فأصبحت
السيادة لهذا الخزف الصيني وقدر الخزفيون المصريون منذ أبي العز قسما وافرا من براعة
خيالهم وإتقان أساليبهم وقوة ابتكارهم . وامتاز أبو العز بتقليد بعض الرسوم التي استخدمها
الخزفيون في زخرفة الخزف ذي البريق المعدني ، ولا سيما أساليبهم في رسم الزهور والدوائر ،
كما امتاز باستعمال رسوم مشتقة من الأشكال ذات السبعة الأضلاع ، بعد أن كانت معظم
الرسوم في العصر الذهبي للخزف المملوكي مشتقة من الأشكال ذات الستة أو الثمانية الأضلاع .
وقد أقبل أبو العز في بعض الأحيان على تقايد أساليب سلفه « غيبي » . والحق أنه أسرف
في تقليد الخزفيين السابقين إسرانا لم يكن موقفا فيه كل التوفيق ، مما يشهد ببدء تدهور
صناعة الخزاف المنقوشة تحت الدهان ، بعد أن بلغت أوجها في صدر العصر المملوكي .

وامتاز عصر المماليك بنوع خاص من الفخار المظلي بالميان . وبجينة هذا الفخار مائلة إلى
الحمرة وفوقها قشرة بيضاء يملوها دهان بالميان الصفراء أو الخضراء أو ذات اللون البني .
وتبدو الزخارف في هذا الفخار واضحة كل الوضوح لأنها تحفر في القشرة حتى تصل إلى
الطينية الحمراء . وتنوعت تلك الزخارف فشملت رسوم الحيوانات والطيور بأنواعها فضلا عن
رسوم آدمية نادرة ، كما شملت رسوما هندسية مختلفة وكتابات بالخط النسخي المملوكي تضم
أحيانا أقاب الأمراء الذين صنعت الآنية بأسمائهم . ومن أمثلة ذلك إناء في دار الآثار العربية
بالقاهرة مظلي بالميان الصفراء وعليه كتابة باسم شهاب الدين بن فرجى أحد مماليك السلطان
للك الناصر محمد ، ونصها : « مما عمل برسم الأمير الأجل المخدم الأعز الأخص شهاب الدين
ابن الجنب العالى المولوى الأميرى الكبيرى السيفى فرجى أدام عزه » .

والحق أن هذا الفخار المظلي بالميان كان يستعمل بكثرة في بيوت الأمراء ، ولذا فإن من



(شكل ٢٥٦) سلطانية من الفخار المظلي بالمتنا من
صناعة مصر في القرن الثامن الهجري (١٤ م) ،
في مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا
محفوظا في القسم الإسلامي من متاحف برلين

أهم عناصره الزخرفية الزنوك أو الشارات التي اتخذها أولئك الأمراء . ومن هذه الشارات
البقعة (شكل ٢٥٦) وهي رنك الجدار أي الذي يتولى إلباس السلطان أو الأمير ثيابه .
ومنها النسر ، وقد رسمه المسلمون إما برأس واحد أو برأسين (شكل ٢٥٧) . ومن الأمراء
الذين كان رنكهم نسرا برأسين بدر الدين يسرى الذي كان مملوكا للصالح أيوب وأصبح
من أمراء الألف في عصر الظاهر بيبرس . ومن تلك الشارات رسم زهرة الزنبق ، وأول
من استعمل هذا الرنك من الأمراء المسلمين نور الدين محمود بن زنكي على محراب المدرسة التي
شيدها في دمشق بين عامي ٥٤٩ و ٥٦٩ هـ (١١٥٤ - ١١٧٣ م) وفي عمودين بالمسجد الجامع
في حمص . وكانت زهرة الزنبق ترسم كثيرا على قطع السكة الأيوبية والمملوكية ؛ وأكبر
الظن أنها لم تكن حينئذ رنكا بل كانت رسما زخرفيا غسب . أما الكأس فكانت شعار
الساق . وكان المالك الذين يشتغلون بهذا العمل أكثر من زملائهم في سائر الوظائف
والأعمال ، ولذا كان هذا الرنك من أكثر الزنوك ورودا على التحف . ومن سائر الزنوك
المملوكية التي نجدتها على الفخار المظلي بالمتنا ، وعلى غيره من التحف الإسلامية ، السبع
وعصا البولو والبوق والسيف والمهدف .

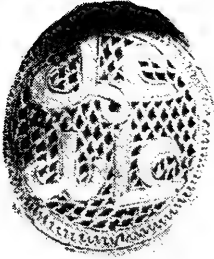
وقد عرفت مصر في نهاية العصر المملوكي صناعة القاشاني لكسوة الجدران ، ولكن
هذه الصناعة لم تبلغ في مصر ما بلغت في إيران وتركيا وبلاد المغرب والأندلس ،
قد كان القوم في مصر يفضلون تغطية الجدران بالرخام ولم يقبلوا على استعمال القاشاني لتغطية

مساحات كبيرة فاستعملوه مثلاً لتكسية القمة المضلعة في منارة خانقاه ببيرس الجاشنكير (٧٠٩ هـ / ١٣١٠ م) ثم في قبة المئذنة بجامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلمة (٧٢٥ هـ / ١٣٣٤ م)، كما استعملوه في تكسية رقاب القباب مثل قبة طشتهم ثم في تكسية القبة كلما مثل قبة النورى . وفي دار الآثار العربية بالقاهرة ألواح من القاشانى المصنوع بمصر في عصر المماليك، وبعضها من لون واحد وعلى بعضها الآخر كتابة بيضاء فوق أرضية زرقاء . ويعرف هذا القاشانى المصرى من عجيته المشهورة والمائلة إلى الحمرة ومن طلائه غير البراق ورسومه غير التقنية وزاد إقبال المصريين على استعمال القاشانى بعد الفتح العثمانى . وجلب القوم لوحات القاشانى من تركيا والشام وكأها من منتجات الطراز العثمانى وسوف نتكلم عنها في الصفحات القادمة . ولكن صناعة القاشانى في مصر لم تندثر تماماً ؛ بل كانت لها نهضة متواضعة في القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م) على يد خزفى مغربى الأصل اسمه عبد الكريم الفاسى الزرّيع . وفي دار الآثار العربية بالقاهرة لوحان من القاشانى عليهما كتابة باسمه ، نسخة وباللون الأزرق على أرضية بيضاء . وامتاز مصنعه بإنتاج ألواح القاشانى لتغطية جدران المآثر وبصناعة الأواني الخزفية التى استعمل فيها الألوان الزرقاء والبنفسجية والخضراء والصفراء . وفي تلك الدار إثناء من الخزف على شكل مشكاة ، على بدنها الآية القرآنية الكريمة « نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء » وعلى رقبته عبارة « شغل الزرّيع سنة ١١٥٥ هـ » وفي تلك الدار — عدا ذلك — بعض تحف من القاشانى يمكن نسبتها إلى الزرّيع لما يتجلى فيها من خصائصه كاستعمال المينا القصديرية والألوان الزاهية والزخارف المتأثرة بزخارف الخزفيين في آسيا الصغرى . وهناك بعض آثار فنية أخرى من القاشانى المنسوب إلى الزرّيع ، في سبيل اسماعيل بك وسبيل رقية دودو وجامع محمد بك أبى الذهب بالقاهرة .

والظاهر أن الخزفيين من بلاد المغرب كان لهم أثر ملحوظ في صناعة القاشانى بمصر — ولا سيما الدلتا — في العصر العثمانى . ويتجلى ذلك من نوع القاشانى الذى شاع في الدلتا وامتاز برسومه الهندسية التى يظهر فيها التأثير برسوم القاشانى في بلاد المغرب . وكان أهل رشيد يعرفون ذلك القاشانى باسم « زليزى » وهو اسم قريب من لفظ « زليج » الذى يعرف به في بلاد المغرب .

سبائك الفلل

من الميادين الطريفة في الفنون الإسلامية ميدان يشهد للفنانين بحسن الذوق ودقة



الصنعة وبراعة التخييل والابتكار . ذلك هو مهدان الزخارف في شبايك القلل ، فإنها تثبت أن الصناعات في الإسلام كانوا يعملون للفن ذاته وتدحض ما يزعمه بعض مؤرخي الفنون من أن المسلمين كانوا ماديين في فنونهم إلى أبعد حد وأنهم لم يعرفوا التحف أو الألفاظ لذاتها ، وإنما تجلت فنونهم في الأدوات التي كانوا يستعملونها في حياتهم اليومية ، ولم تكن لديهم

تحف يضعونها في نافذة أو خزانة أو فوق حامل (شكل ٢٥٨) شباك قلة من مصر وعليه عبارة « عمل عابد » ويقفون عند حد التمتع بمشاهدتها على نحو

ما عرف الغربيون منذ المصور القديمة فيأسمونه بالفرنسية bibelot . وطبيعى أن هذا زعم باطل ، لأن الألفاظ والتحف كانت معروفة عند المسلمين منذ المصور الوسطى ، كما يظهر من وجودها في الرفوف والخزائن المدة لها في جدران القاعات التي نرى رسما في المخطوطات والصور الإيرانية والهندية والتركية . فضلا عن ذلك فقد عرف الفنانون في الإسلام الفن للفن . وإلا فما بالهم يعنون في بعض التحف برسوم وزخارف لا تبدو للمعين ولا حرج عليهم إذا تركوا المساحة عندها خالية من الوحدات الزخرفية ؟ وما بالهم ينتجون تحفا لا نستطيع أن نجد لها أى فائدة مادية ولا يمكن إلا أن تكون للزينة ؟

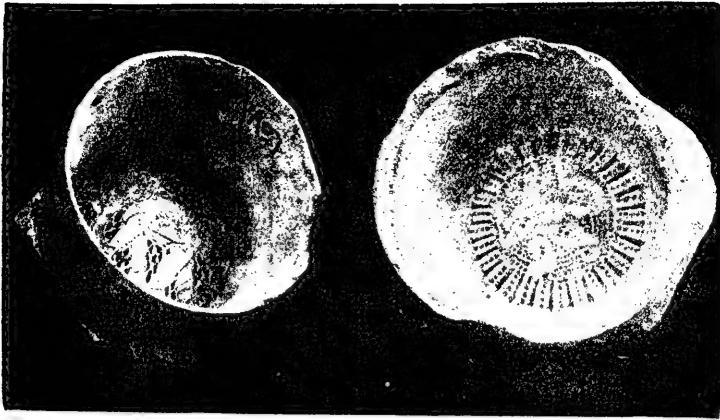
والمعروف أن القلل آتية من الفخار ، تكون في معظم الأحيان غير مطلية بالدهان وتستخدم لحفظ مياه الشرب وتبريدها في الأقطار الشرقية ولا سيما مصر ، وقد تكون في النادر مغطاة بطلاء زجاجي يحفظ الماء درجة حرارته الطبيعية وتستعمل حينئذ للشرب في الشتاء . والمعروف أن بين بدن القلة ورقبتها أو في الرقبة نفسها شبيهاً كما ذا فتحات صغيرة ، لعل المقصود بها حفظ الماء من الحشرات والأقذار ، فضلا عن تنظيم تدفقه عند الشرب . كل ذلك لا يزال باقيا في مصر حتى اليوم ، ولكننا لا نرى اليوم أن لفتحات تلك الشبايك أشكالا منتظمة أو زخارف متقنة . أما في المصور الوسطى فقد أصاب الخزفيون المصريون توفيقا عظيما في زخرفتها بالكتاب والرسوم الآدمية ورسوم الحيوان والأسماك والطيور ، فضلا عن الأشكال الهندسية المختلفة . ومن المجهوب أن يعنى بزخرفة شبايك القلل إلى هذا الحد ، بينما تبقى معظم القلل نفسها بشير طلاء أو رسوم زخرفية ، وفي اعتقادنا أن سبب ذلك هو



(شكل ٢٥٩) شباكى قلة فيها زخارف حيوانية وقد يرجعان إلى العصر الفاطمى . محفوظان في دار الآثار العربية بالقاهرة

عظم المساحة المطلوب تغطيتها بالرسوم إذا أراد الصانع زخرفة بدن القلة بتمامه ، وقد يكون ذلك سببا في رفع نفقة الإنتاج وارتفاع ثمن القلة . فالأقتصار على زخرفة شباك القلة يحقق الغاية الاقتصادية ولا يضيع على الصانع فرصة إظهار ما يفخر به من دقة ومهارة وذوق فنى .
وقد لوحظ مما نعرفه حتى الآن أن زخرفة شبايك القل لم تزدهر في سائر الأقاليم الإسلامية مثل ازدهارها في مصر . وفي القاهرة مجموعتان كبيرتان من هذه الشبايك الأولى في دار الآثار العربية والثانية عند كامل غالب باشا .

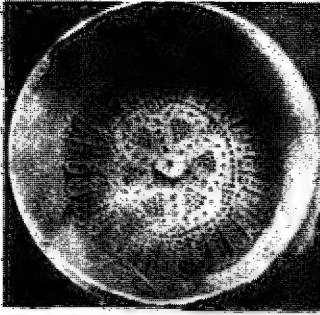
وتقوم الزخرفة في شبايك القل على التباين بين الثقوب والأجزاء الباقية ، ولذا فإنها تشبه المخرمات (الدانتلة) إلى حد كبير ، ففي الحالتين لا يستعين الفنان بالتلوين ولا بالبروز والتجسيم ؛ وفي المخرمات ترى الفراغ بين الخيوط ، أما في شباك القلة فإن الفراغ ناشئ من الأجزاء المحفورة أو المزروعة ليرم منها الماء ، بينما تبقى أجزاء ، هي التي تقابل الخيوط في المخرمات . وعلى بعض شبايك القل عبارات ولكنها ، في معظم الأحيان ، ليست عنصرا زخرفيا بمعنى الكلمة ، لأنها بخط لا أناقة فيه . وأكبر الظن أنها عبارات دعائية أو حكم مأثورة . ومن المعروف منها في مجموعة دار الآثار العربية : « من صبر قدر » و « من انقا فاز » و « دمت سعيداً بهم » و « عف تعاف » و « اقنع تمز » . وفي دار الآثار قطعة عليها إمضاء صانمها في عبارة موجزة : « عمل عابد » (شكل ٢٥٨) ، كما أن فيها بعض قطع عليها كتابة بخط كوفي في أسلوب زخرفي جميل . أما رسوم الحيوان والطيور والأسماك في تلك الشبايك ،



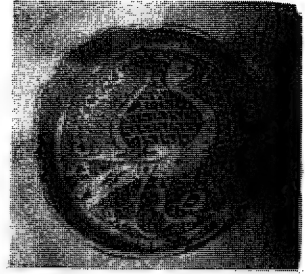
(شكل ٢٦٠) شاكي قلة فيها زخارف حيوانية . وقد يرجعان إلى العصر الفاطمي . محفوظان بدار الآثار العربية في القاهرة

فعلی جانب من الجودة ودقة الملاحظة (شكلي ٢٥٩ و ٢٦٠) . ولكن بعضها أصاب الفنان فيه غاية التوفيق في الإبداع الزخرفي وفي التعبير عن الحركة . ومن أمثلة ذلك شباك مشهور ومحفوظ في دار الآثار العربية . وقوام زخرفته رسم طاووس ملتفت إلى اليمين (شكل ٢٦١) ولعله يرجع إلى العصر الفاطمي أو عصر الأيوبيين . أما الرسوم الآدمية فمعظمها بدائي وكاريكاتوري المظهر ، ومن أمثلة ذلك رسم شخص ممدود الأنف وجالس القرفصاء ورسم آخر لرأس آدمي أصلع ، لصاحبه شارب ولحية طويلة ولكن له جسم طائر يمتد ذيله على هيئة حية تنتهي برأس حيوان . ولكن أبداع الزخارف في شبابيك القلل هي الرسوم الهندسية المؤلفة من وحدات زخرفية مختلفة (شكل ٢٦٢) ، أساسها نقط أو خطوط منحنية أو جدائل أو أشكال هندسية من مثلثات ومربعات ومعينات ومستطيلات ودوائر ونجوم . ويتجلى في هذه الأشربة والمصابيات والنطاقات الزخرفية مبادئ الزخرفة المعروفة كالتركيب والتماثل والتشعب والتنوع ، فضلا عن إحكام تنظيم المساحات الواقعة بين الوحدات الزخرفية . ولاغرو فقد وفق الفنانون في الإسلام إلى الإبداع والابتكار في الرسوم الهندسية مما يخفف ما قد يتطرق إلى النفس من ملل عند رؤية الرسوم الهندسية المجردة .

وأكبر الفن أن صناعات الفخار في العصور الوسطى كانوا يصنعون شبابيك القلل بالطرق



(شكل ٢٦٢) شباك قلعة من مصر
في العصور الوسطى



(شكل ٢٦١) شباك قلعة من مصر ولعله
من العصر الفاطمي

التي لا يزال زملاؤهم يتبعونها اليوم . وبيان ذلك أن الصانع يشكل بدن القلة على دولا ب بسيط ويترك جزءها العلوى غير تام ، ثم يشكل -- على الدولا ب نفسه -- الرقبة وفي أسفلها قرص يثقبه بألات صغيرة من الصلب أو الخشب ، مكوّناً عليه الرسم المطلوب ويعر بعد ذلك على أسفل القرص بألة قاطعة تزيل المعجين الناتج من الثقب ؛ ثم يستخدم الصانع دولا به ثانية في وصل الرقبة بالبدن . ويصبح القرص المزين بالرسوم المثقوبة شباك القلة المطلوب .

وليس من السهل تأريخ شبانيك القلل المحفوظة في المتاحف والمجموعات الأثرية لأنها من منتجات الفن الشعبي الذى لم يتطور كثيراً بمرور الزمن . ومن المحتمل أنها لم تكن تصنع في القسطنطينية ، بل كانت ترد في المراكب النيلية من الأقاليم المصرية المختلفة ، وكان لصانعيها أساليب فنية امتدت عدة قرون ، ولم تكن وثيقة الصلة بسائر الأساليب الفنية التي ازدهرت بمدينة القسطنطينية في زخرفة الخرز والخشب والمنسوجات والزجاج وما إلى ذلك من التحف . ومن المحتمل كذلك أن كل مركز من مراكز صناعتها كان له طراز خاص يناسب ميول صناعه ومهارتهم الفنية .

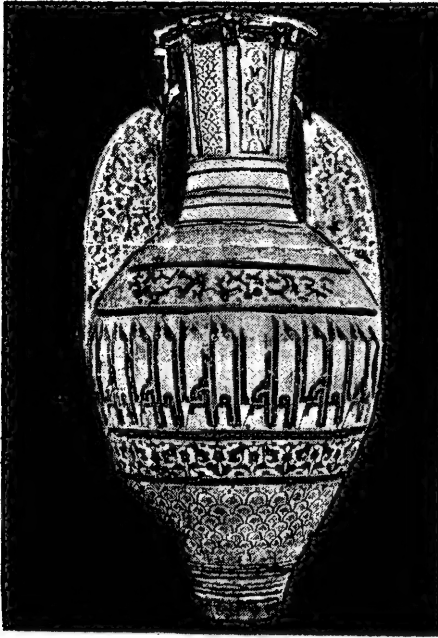
وقد عني بدراسة شبانيك القلل الأستاذ بيير أولمر P. Olmer وكتب عنها مؤلفاً طبعته دار الآثار العربية سنة ١٩٣٢ . وقد حاول فيه أن يقسمها إلى موضوعات بحسب دقة رسومها ونوع صناعتها ، ورأى أن ينسب السسيط وغير المنظم منها إلى العصر الطولوني ، وأن ينسب إلى العصر الفاطمي ما امتاز برسوم الحيوانات والطيور ولا سيما إذا لم تكن عليه كتابة بالخط النسخي فجعل الأولى نسبته إلى عصر الأيوبيين ، كما أنه نسب إلى عصر المماليك مجموعة تمتاز

برسومها الهندسية الدقيقة وبرسوم بعض الشارات أو الربوك التي نعرفها على سائر التحف الملوكية . وظن الأستاذ أولير أنه يستطيع الوصول إلى تأريخ بعض شبايك القلل بواسطة الموازنة بين رسومها ورسوم سائر التحف الممكن معرفة تاريخها ، ولكننا نظن أنه بالغ في تقدير النتائج العملية التي تؤدي إليها هذه الطريقة ؛ لأن شبايك القلل ميدان قائم بذاته وهو شعبي قبل كل شيء . ولعل الفرق بين زخارفها راجع إلى مكان صنعها وإلى حذق صانعيها وإلى الطبقة الاجتماعية المصنوعة لها ، أكثر من رجوعه إلى اختلاف المصور . وصفوة القول أن مبالغته هذه لا تحملنا على مخالفته في نسبة بعض شبايك القلل إلى العصر الملوكي ، لأن عليها رسوم رنوك أو نسبة البعض الآخر إلى العصر الفاطمي ، لأن رسومها تشبه رسوم الحيوانات والطيور التي نراها على سائر التحف الفاطمية أو لأنها في قطع عليها طلاء من البريق المعدني الذي امتاز به العصر الفاطمي غير أننا لا نرى بعيد الاحتمال أن يعنى فخاريون في العصر الملوكي بزخرفة شبايك القلل التالية برسوم حيوانات دقيقة ، كما رجح أن شبايك القلل الرخيصة في العصر الملوكي مثلاً كانت تزخرف برسوم بسيطة حملت الأستاذ أولير على نسبتها إلى فجر الإسلام في مصر .

الخزف في الطراز المغربي

كانت الصدارة للأندلس في إنتاج الخزف في غربى العالم الإسلامى ، فقد كانت سائر بلاد المغرب تستورد منها أنواع الخزف الجليل ، أما ما كان ينتجه الخزفيون في الجزائر ومراكش فكان خزفا شعبيا للاستعمال المادى .

وقد عثر في مدينة الزهراء ، على مقربة من قرطبة ، وفي قصر الحمراء بقرطبة على قطع خزفية تشهد بأن صناعة الخزف في الأندلس كانت فيما بين القرنين الرابع والثامن الهجرى (١٠ - ١٤ م) على اتصال وثيق بالمنتجات الخزفية في شرق العالم الإسلامى . ويظهر من زخارف الخزف الأندلسى في تلك الفترة الطويلة أنه احتفظ بطابع خاص دون أن يبعد كثيرا عن الموضوعات الزخرفية التي عرفناها في إيران والعراق ومصر . وهكذا نرى بين زخارفه رسوم الطيور والحيوانات والرسوم النباتية والهندسية منتوشة باللون الأخضر أو البنى أو الأزرق ، ولكن الرسوم الهندسية ورسوم الجداول والصفائر هي التي تغلب على هذا الخزف . وقد عثر في مدينة الزهراء على خزف ذي بريق معدنى عليه رسوم حيوانات وطيور ويرجع إلى القرن الرابع الهجرى (١٠ م) ومن المحتمل أن يكون بعضه مجلوبا من المراق أو مصر . وهو قريب من الخزف العباسى ذي البريق المعدني .



ومن أنواع المنتجات الخزفية في الأندلس بين القرنين الخامس والسابع الهجري (١١ - ١٣ م) أباريق كبيرة وقدور لاستخراج المياه من الآبار وكان بعضها بنير طلاء وبعضها الآخر بطلاء أخضر. وزخارفها أشربة من الرسوم المطبوعة أو البارزة. وفي متحف الآثار بمدينة مدريد قدر من هذا الخزف صنعت في إسبانية سنة ٤٣٠ هـ (١٠٣٩ م). والراجع أن هذا الخزف كان يصنع في مراكز مختلفة من مراكز الصناعة الخزفية في الأندلس، ولا تزال متاحف إسبانيا تحتفظ بأمثلة كثيرة منه.

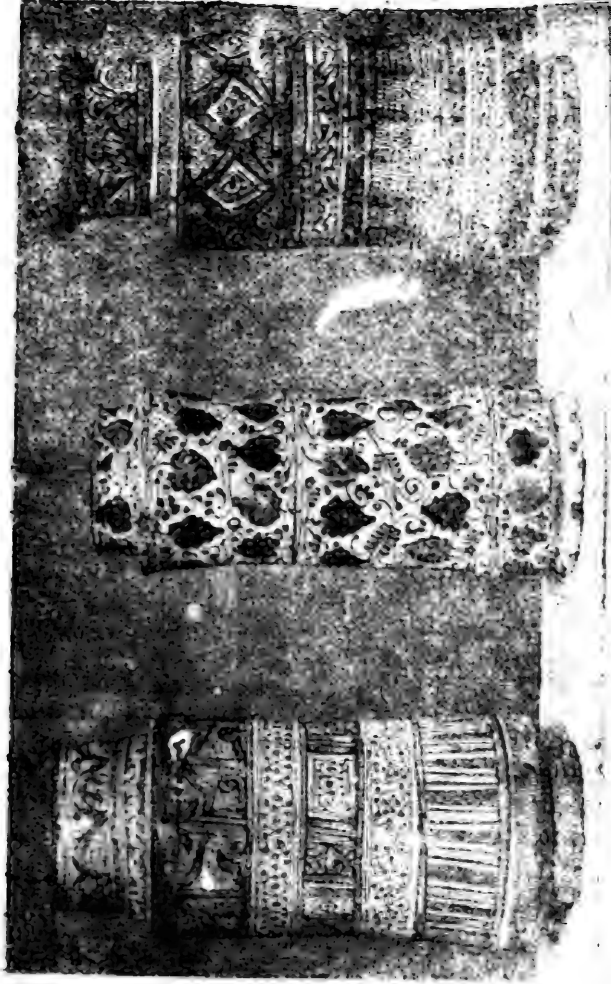
وقد ذاعت شهرة ملقة (شكل ٢٦٣) قدر من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة ملقة في القرن الثامن الهجري (١٤ م) وعقوبة في متحف برمو وغرناطة خلال القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (١٤ - ١٥ م) في إنتاج صحون وقدور وبلاطات من الخزف ذي البريق المعدني ذي اللون الذهبي أو اللون الأزرق والذهبي. ومن أبداع هذه التحف الخزفية القدور التي تعرف باسم «قدور قصر الحمراء» وتنسب إلى القرن الثامن. والراجع أن ما كان منها ذهبي اللون صنع في ملقة أما ما ظهر فيه اللونان الذهبي والأزرق فن صناعة غرناطة. وبجينة هذه القدور تميل إلى الصفرة وعليها قشرة بيضاء وفوق القشرة زخارف بالبريق المعدني فيها كتابات كوفية ونسخية وفروع نباتية (شكل ٢٦٣)، كما أننا نجد بينها أحيانا شارات ملوك غرناطة، فضلا عن رسوم حيوانات محورة عن الطبيعة. وقد أقبل القوم على تقليد تلك القدور في القرن الماضي وتسربت بعض القدور المقلدة إلى عدد من المتاحف والمجموعات



(شكل ٢٦٤) صحن من الخزف ذو البريق المعدني من صناعة ملقة في الأندلس . من القرن ٧ - ٨ (١٣ - ١٤ م) ، وكان محفوظا في القسم الإسلامي من متاحف برلين

الخاصة . ومن منتجات ملقة صحنون من الخزف ذو البريق المعدني ، قوام زخارفها مناطق فيها رسوم نباتية متنوعة (شكل ٢٦٤) .

ومن المراكز الفنية التي ذاعت شهرتها في إنتاج الخزف ذو البريق المعدني قرية منيشة Manises من أعمال بلنسية . وقد ازدهرت فيها هذه الصناعة فيما بين القرنين الثامن والعاشر بعد الهجرة (١٤٠ - ١٦) . وكانت لها السيادة في هذا الميدان عندما انسحبت منه ملقة في القرن التاسع . ومعظم الأواني التي أخرجتها مصانع منيشة كانت من الصحون والقدر وأنية الأدوية المعروفة باسم البارلو . وكان بعضها يزين بزخارف بالبريق المعدني النحبي والأزرق قوامها رسوم محتفظة بالطابع الإسلامي وبينها حروف كوفية وفروع نباتية وراكب شرعية بينما كانت زخارف البعض الآخر تضم عناقيد غب وزهورا عليها الطابع القوطي (شكل ٢٦٥) أو تشمل كتابات بالحروف القوطية (شكل ٢٦٦) أو شارات الأمرات المسيحية المصنوعة لها التحف (شكل ٢٦٨) . وقد ظلت صناعة الخزف ذو البريق المعدني في منيشة تتطور وتجدد في الزخارف التي تستعملها إلى القرن الحادي عشر الهجري (١٧ م) ، وكانت تحتفظ حتى آخر عهدها بشيء من الطابع الغربي على الرغم من أنها انتقلت إلى أيدي المسيحيين في القرن العاشر الهجري (١٦ م) . أما بعد القرن الحادي عشر فقد كان الصناع فيها يقفون عند إنتاج نوع من الخزف المادي ذي طابع ريفي ولون أحمر نحاسي



(شكل ٢٦٥) آتية من الحزف دى البريق المدلى ، من صناعة مدينة Manises من أعمال بلنسية بالأندلس .
في القرن الثامن أو التاسع بعد الهجرة (١٤ — ١٥ هـ)



(شكل ٢٦٧) صحن من الخزف المتعدد الألوان ،
من صناعة باترنا من أعمال بلنسية بالأندلس في القرن
الثامن الهجرى (١٤ م)



(شكل ٢٦٦) صحن من الخزف من صناعة
مدينة Manises من أعمال بلنسية في القرن
التاسع الهجرى (١٥ م)



(شكل ٢٦٨) صحن من الخزف ذو البريق المزدق الأحمر والأزرق ،
محفوظ في المتحف البريطاني . صنع في بلنسية في نهاية القرن ٩ هـ
(١٥ م) وعليه شارة أسرة Degli Agli من نلاء مدينة فلورنسة

ثم عمدوا إلى تقليد المنتجات
القديمة التي كانت تخرجها
مدنهم في القرون السابقة
ولكنهم لم يوفقوا في تقليدها
توفيقا كبيرا .

وقد ازدهر في الأندلس
مركز آخر من مراكز
الصناعة الخزفية في قرية باترنا
من أعمال بلنسية . وكانت
تنتج في القرنين السابع والثامن
بعد الهجرة (١٣ - ١٤ م)

أنواعا مختلفة من الخزف .
والواقع أن بلنسية سقطت في
يد المسيحيين منذ عام ٦٣٦ هـ

(١٢٣٨ م) ولكن الصناعات والفنون فيها ظلت بعد ذلك في يد المسلمين مدة طويلة .
وامتازت باترنا بإنتاج خزف ذي زخارف مقوشة باللون الأخضر أو البني أو البنفسجي على أرضية

بيضاء . أما زخارف هذا الخزف فقوامها رسوم طيور وحيوانات محورة عن الطبيعة وموزعة على باطن الآنية كلها (شكل ٢٦٨) . بل إن بعض الأواني التي أخرجتها باترنا من هذا النوع كانت تضم رسوما آدمية عليها الطابع الشرقى ، كما نرى في صحن محفوظ في متحف اللوفر ، قوام زخرفته شجرة يحف بها من الجانبين رسم سيدة في جانب الإناء ، ويفصل السيدان عن الشجرة رسم حيتين ووريقات مخيلية . والحق أن هذا النوع من الخزف لا يعرف في سائر الأقاليم الإسلامية وإنما يشبه الخزف الذى كانت تنتجه إيطاليا في العصر نفسه وينسب إلى أورفيتو .

الخزف فى الطراز العثمانى

لسنا نعرف شيئا كثيرا عن صناعة الخزف فى آسيا الصغرى فى العصر السلجوقى ولكن بلاطات القاشانى المستعملة فى عمارات قونية تشهد بأن تلك الصناعة كانت متأثرة بالأساليب الفنية الإيرانية ، والحق أن معظم زخارفها هندسية ، بمحطة قوامها كتابات كوفية وأشرطة من الرسوم المجدولة . والمعروف أن فنانيين كثيرين ممن اشتغلوا فى هذه الصناعة كانوا من الخزفيين الإيرانيين . وقد عثر فى آسيا الصغرى على خزف بغير طلاء يرجع إلى القرن السابع الهجرى (١٣ م) ويشبه بعض الخزف الذى كان يصنع ببلاد الجزيرة فى ذلك العصر .

وكانت مدينة بروسه عاصمة لدولة آل عثمان فى الجزء الأكبر من القرن الثامن الهجرى (١٤ م) وأصبحت مركزا عظيما من مراكز الصناعة الخزفية . وامتازت بإنتاج بلاطات من القاشانى لتغطية الجدران ، مستطيلة أو مسدسة ومدهونة بالطين المتعددة الألوان أو مزينة بالنقوش المرسومة تحت الدهان . ومن أبدع ما وصل إلينا من هذه البلاطات ما نراه فى الجامع الأخضر بمدينة بروسه وقد تم تشييده سنة ٨٢٦ هـ (١٤٢٣ م) وفى ضريح السلطان محمد الأول فى المدينة نفسها ويرجع إلى سنة ٨٢٤ هـ (١٤٢١ م) . وفى قاشانى المحراب بالجامع الأخضر زخارف من الزهور والفروع النباتية يتجلى فيها التأثير بالأساليب الفنية فى الشرق الأقصى ، وفى هذا المحراب كتابة تشير إلى أنه من صناعة فنانين من تبريز . وقد أدخل الخزفيون الإيرانيون فى آسيا الصغرى صناعة الخزف البيضاء والزرقاء تحت الدهان ومن أبدع بلاطات القاشانى من هذا النوع ما نراه فى جامع السلطان مراد فى مدينة أدرنة .

ومن أنواع الخزف العثمانى نوع ينسبه بعض مؤرخى الفنون الإسلامية إلى كوتاهية ، ويضم صحنا ومشكبات وأواني أخرى . وزخارفه فروع نباتية وكتابات وزهور مرسومة باللون الأزرق أو الأخضر على أرضية بيضاء . ويرجع هذا الخزف إلى القرن التاسع الهجرى (١٥ م) .



(شكل ٢١١) صحن من الخزف المنوع في آسيا الصغرى والذي ينسب خطأ إلى رودس. من القرن ١٠ هـ (١٦ م) وما عثر على في دار الآثار الميمنية بالقاهرة.

والتحف الكاملة منه نادرة وتمتاز بدقة زخارفها وجمال ألوانها الهادئة . ومن أبدع هذه التحف الكاملة مشكاة محفوظة في متحف اللوفر بباريس ، قوام زخرفها كتابة بخط النسخ وفروع نباتية ملتوية وزهور وزخارف عربية (ارابسك) .

ولارب في أن أعظم مراكز الصناعة الخزفية العثمانية هي مدينة إزنيق (اسنيك) في آسيا الصغرى . وقد بلغت أوج ازدهارها في هذا الميدان في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م) وأخرجت في النصف الثاني من القرن العاشر وفي النصف الأول من القرن الحادي عشر تحفا خزفية لا تدانيها تحف أخرى في تاريخ الخزف العثماني . وقد صنع في مدينة إزنيق الخزف العثماني الذي ظل حيناً من الزمن ينسب خطأ إلى « رودس » والتي لا يزال ينسب إليها في سوق الماديات . ولعل سبب هذا الخطأ أن الخزف الموجود من هذا النوع في متحف كلوني بباريس كان قد أخذ من مدينة رودس ، فنسبوه إليها ، مع أن وجوده فيها في العصر الحديث لا يشهد بأنه من منتجاتها . بل إن مدينة إزنيق قد تكون أيضاً مهد الخزف العثماني الذي ينسبونه خطأ إلى دمشق .

أما خزف إزنيق المنسوب إلى رودس فقد صنعت منه صحون وقدرور وأباريق وأكواب ودوائر ومشكيات . وعجينة بيضاء هشة ، حدثت فوقها الزخارف بخطوط سوداء وكانت الألوان توزع فيها وترك الأرضية بيضاء أو يحدث المكس فتوزع الألوان في الأرضية وتترك الرسوم بيضاء ، ثم يطل الإناء بدهان شفاف . وتعرف القطع المتأخرة بأن يياض أرضيتها غير ناصع وعجنتها غير ناعمة ورسومها ليست محدودة تماماً بل تختلط ألوان بعضها بألوان البعض الآخر وبأن في دهانها شقوقا . ويستعمل في زخرفة هذا الخزف اللون الأزرق والأخضر والفيروزي والزيثوني والأسود ولكنه يمتاز بلون أحمر يشبه لون الطاهم ، يبرز قليلاً عن سطح الإناء ، لأن قوامه صلصال غني بأكسيد الحديد يبقيه كالعجينة ويمنع ذوبانه في الماء . أما زخارف هذا الخزف فأهمها الزهور الطيمية ولاسيا الورود وزهر السنبل والسوسن الممتم tulip والقرنفل والسوسن البري والخزاي hyacinth (شكل ٢٦٩) ومنها الحيوانات والطيور (شكل ٢٧٠ و ٢٧١) والسفن الشراعية (شكل ٢٧٢) ومن بينها زخرفة تشبه قشر السمك وأخرى تتألف من خطوط تلتوي قشبه شكل القواقع (شكل ٢٦٩ و ٢٧١) . وقد أخرجت مصانع إزنيق بلاطات من هذا الخزف كسيت بها جدران كثير من مساجد اسطنبول وغيرها من المدن التركية (شكل ٢٧٣) .

ولاشك في أن مدينة إزنيق كانت المركز الرئيسي لإنتاج هذا الخزف العثماني ؛ ولكن المعروف من منتجاته كثير جداً حتى ليتمكن القول بأن صناعته انتشرت في بعض المراكز



(شكل ٢٧٠) قنية من الخزف
محفونة بالمتحف البريطاني من
صناعة آسيا الصغرى في القرن
١٠ هـ (١٦ م)

الأخرى لصناعة الخزف في آسيا الصغرى منذ القرن الحادى عشر
المجرى (١٧ م) . والملاحظ أن منتجات القرن العاشر
المجرى أكثر إتقاناً وأن زخارفها النباتية أقرب إلى الطبيعة
من منتجات القرن التالى . وتذكر بعض المصادر التاريخية
أن مدينة إزنيق كان بها في بداية القرن الحادى عشر
المجرى نحو ثلاثمائة مصنع للخزف بينما لم يبق بها في نهاية
هذا القرن أكثر من تسعة مصانع . وطبيعى أن ذلك
الاضمحلال وثيق الصلة بالتأخر السياسى والاقتصادى الذى
أصاب الامبراطورية العثمانية .

أما الخزف العثماني الذى ينسب إلى دمشق فلا يختلف
كثيرة عن الخزف المصنوع في إزنيق والنسوب إلى رودس ؛
فهما سواء في العجينة الهشة التى يصنعان منها وفي القشرة
الناعمة البياض التى تكسى بها العجينة وفي معظم الرسوم التى
تحدد بمخطوط سوداء وترسم تحت دهان زجاجى شفاف .



و شكل (٢٧١) صحن من الخزف من صناعة إزنيق
بآسيا الصغرى في القرن الحادى عشر المجرى
(١٧ م)

ولكنهما يختلفان في أن النوع المنسور
إلى رودس يمتاز بوجود اللون الأحمر
البندورى بين ألوانه التى ذكرناها ، بينه
يمتاز النوع المنسوب إلى دمشق بوجود
لون بنفسجى إلى جانب الألوان المشتركة
بين النوعين وهى الأزرق والأخضر
والزيتونى . والزخارف في النوعين متشابهة
غير أن الخزفيين كانوا يقبلون في النوع
المنسوب إلى دمشق على رسوم المروج
النخيلية وشجر السرو وعلى نوع من
الأوراق الطويلة السنة يشبه سف

النخل ؛ ولكنهم كانوا يستعملون ، فضلا عن هذا كله ، رسوم الزهور الطبيعية
كالورد والقرنفل والسوسن ، ورسوم أنواع من الثمار والفاكهة كالعنب والرمان



(شكل ٢٧٣) ألواح من الفاساني ذي
التقوش المتمدة الألوان، محفوظة في متحف
القنون الزخرفية يباريس . ومن صناعة
آسيا الصغرى في القرن ١٠ هـ (١٦ م)



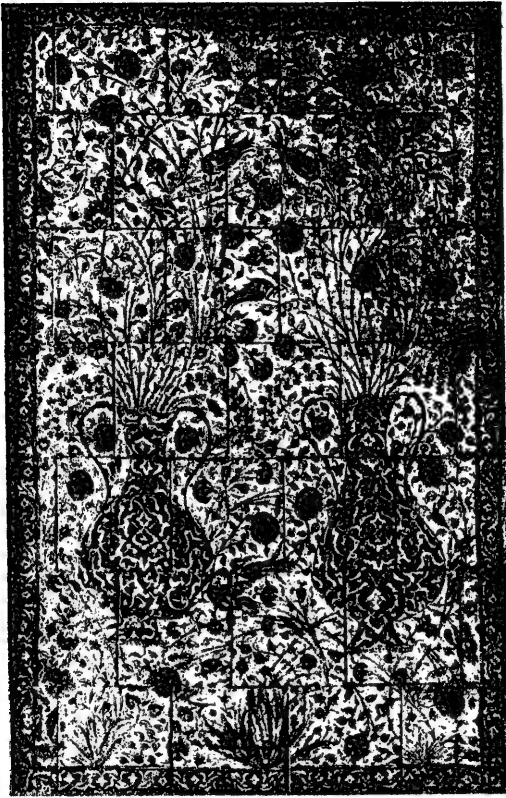
(شكل ٢٧٢) إبريق من الخزف ، من صناعة
إلزيق بآسيا الصغرى في القرن الحادى عشر
الهجرى (١٧ م)



(شكل ٢٧٤) إبريق من
الخزف المتقوش محفوظ بمتحف
أشمولى فى أكسفورد، من النوع
النسب إلى دمشق في القرن
١٠ هـ (١٦ م)

والخرشوف ، ورسوم السحب الصينية وقشر السمك .
واستعملوا الكتابات في المشكيات المصنوعة من هذا الخزف ،
كما استعملوا رسوم الآنية التي تخرج منها باقات الزهور
(شكل ٢٧٥) . والملاحظ في زخارف الخزف المنسوب إلى
دمشق أنها بوجه عام أكثر إتقاناً وأناقاً من زخارف النوع
الأول . وقد ذكرنا أن النوعين كانا يصنعان في آسيا
الصغرى ولا سيما إلزيق ، وأن نسبة النوع الثانى إلى دمشق
أمر لا يمكن الجزم بصحته ، ولكننا مع ذلك لا نقطع بأن
مثل هذا الخزف لم يكن يصنع في دمشق كما كان يصنع في
غيرها من مراكز صناعة الخزف في الدولة العثمانية ،
ولا سيما أن صناعة الخزف كانت زاهرة في الشام منذ
قرون طويلة .

واشتهرت كـبـاهية في القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م) بصناعة الأواني الخزفية

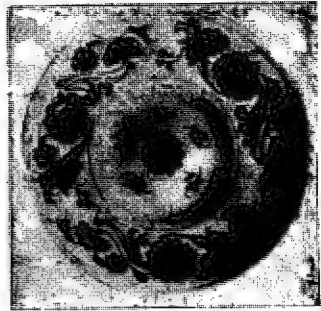


(شكل ٢٧٥) لوح من تريمات القاشاني ذي الزخارف النقوشة بالألوان
المتنوعة. محفوظ بمتحف الفنون الزخرفية في باريس . من النوع المنسوب إلى
دمشق في القرن ١٠ هـ (١٦ م)

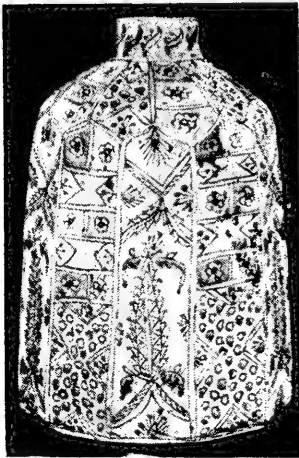
الصفيرة من أكواب وأباريق وكؤوس وصحون وفناجين وعلب وزهريرات وزمزميات ومخار.
(الأشكال ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩) . وقوام زخرفتها زهور ونباتات ورسوم حيوانات
وطيور بألوان متعددة أهمها الأزرق والأحمر والأخضر والبنفسجي فضلا عن اللون الأصفر
الذي امتازت به على سائر الخزف العثماني . وقد نجد في زخارف بعض هذه القطع رسوما



(شكل ٢٧٧) إناء خزفي ذو غطاء
من صناعة كوتاهية في القرن ١٢ هـ
(١٨ م) . محفوظ في دار الآثار
العربية بالقاهرة



(شكل ٢٧٦) صحن خزفي من صناعة كوتاهية
في القرن ١٢ هـ (١٨ م) . محفوظ في دار الآثار
العربية بالقاهرة



(شكل ٢٧٩) إناء من صناعة كوتاهية
في القرن ١٢ هـ (١٨ م) . محفوظ في المتحف البريطاني



(شكل ٢٧٨) إبريق خزفي من
صناعة كوتاهية في القرن ١٢ هـ
(١٨ م) . محفوظ في دار الآثار
العربية بالقاهرة

آدمية ، كما هي الحال في قطعة كانت بمجموعة كليكيان وترجع إلى بداية القرن الماضي وقد نرى على بعضها كتابات أرمنية ورسوما آدمية من موضوعات مسيحية ومن المحتمل أن مثل هذه القطع كان ينتجها صناع من الأرمن المقيمين في كوتاهية ، ومن المنتجات الخزفية في كوتاهية تحف صغيرة من خزف ذي لون واحد أو من خزف أبيض وأزرق . وقد أقبل صناع هذه المدينة في القرن الماضي وفي بداية القرن الحالي على تقليد بعض أنواع الخزف الإيراني الصفوي فضلا عن الخزف التركي الذي كان يصنع في آسيا الصغرى في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧ م) واستعمل كثير من الهواة هذا الخزف وأقبلوا على تغطية جدران بيوتهم بالقاشاني الذي أخرجه مصانع هذه المدينة .

وينسب إلى مدينة جنك قلعة على ساحل الدردنيل نوع من الخزف ذي العجينة الحمراء والألوان الهادئة والموضوعات الزخرفية البسيطة ، وإن كان بعض هذه الموضوعات متأرا بالزخارف الأوربية . ولكن هذا الخزف شعبي وليست له قيمة فنية كبيرة .

المنسوجات

لاغربة في أن كان إنتاج الأقمشة الجميلة من أهم مميزات الفنون الإسلامية ، فإن مصر وإيران ، وهما أهم الأقاليم التي قام على أكتافها الفن في العالم الإسلامي ، كانت لهما منذ قديم الزمان شهرة واسعة في إنتاج المنسوجات ، فضلاً عن أن الأقاليم البيزنطية في الشام وآسيا الصغرى كانت تضم قبل الإسلام مراكز هامة لنسج الأقمشة الحريرية الممتازة وزخرفتها بالرسوم الجميلة . أما مصر فقد كانت صناعة النسيج زاهرة فيها منذ عصر الفراعنة ، ثم سارت في سبيل التقدم حتى جاء العصر القبطي ، فتأثرت في زخارف المنسوجات بتيارين من الأساليب الفنية البيزنطية والساسانية . ثم فتح العرب مصر واعتمدوا في أول الأمر على الصانع والفنانين الوطنيين وظهر في صناعة النسيج الإسلامية في مصر تطور منتظم ، بدأ بالاستغناء شيئاً فشيئاً عن الرسوم الأدمية التي كانت منتشرة جداً في زخارف المنسوجات في العصر القبطي . وأخذت الكتابة والزخرفة النباتية والهندسية ورسوم الطيور والحيوانات تسود في زخرفة الأقمشة الإسلامية في مصر .

وكذلك ذاعت شهرة المنسوجات الإيرانية منذ عصر هيرودوت وكان أهل روما يدفعون الأثمان الباهظة للحصول عليها ، وعلى المنسوجات المصرية . ثم أقبل أهل بيزنطية على تقليدها وبلغت صناعة النسيج أوج عزها في العصر الساساني . وقد وصلت إلينا بعض قطع جميلة جداً من المنسوجات الحريرية الساسانية والزخارف في أكثر هذه القطع مكونة من مجموعات دوائر أو أشكال هندسية أخرى فيها رسوم حيوانات أو طيور أو فرسان في الصيد ، متقابلة أو متجاورة ، وفي ترتيب هندسي بديع ويفصلها في معظم الأحيان رسم شجرة محورة عن الطبيعة ترمز إلى شجرة الحياة أو شجرة الخلد .

ولما انتشر الإسلام ، وانقضى دور الزهد والتقشف الذي ساد العالم الإسلامي في بداية تاريخه بسبب كراهية الترف والملابس الحريرية ، لقيت صناعة النسيج تشجيعاً خاصاً في الأقاليم الإسلامية المختلفة ، ولا سيما بعد أن انتشرت عادة الخلفاء والأمراء في مكافأة رجال الدولة بالجلع الثمينة والملابس الفاخرة .

وقد زاد نشاط التجارة في الشرق الأدنى في العصر الإسلامي ، وكانت المنسوجات النفيسة تصدر من مصر وإيران والشام إلى سائر الأقاليم الإسلامية ، وإلى أوروبا والشرق

الأقصى . والواقع أن المسلمين أنشأوا عددا كبيرا من المصانع الجديدة للنسيج في الأقاليم التي ضموها إلى إمبراطوريتهم ، حتى أصبحوا زعماء تجارة الحرير في العالم خلال العصور الوسطى كما تدل على ذلك أسماء بعض أنواع الأقمشة التي لا تزال باقية إلى الآن والتي كان بعضها يستعمل في العصور الوسطى ؛ فالنسوجات التي كانت تسمى باللغات الأوروبية damasks قد اشتق اسمها من « دمشق » التي كانت مركز التجارة الإسلامية ، والتي كان الفرييون ينسبون إليها كثيرا من البضائع التي كانت تباع فيها أو تستورد منها ، مع أنها كانت في الحقيقة تصنع في أقاليم أخرى من العالم الإسلامي . وكلمة « موسلين » muslin نسبة إلى الموصل التي كان الإيطاليون في العصور الوسطى يستوردون منها الحريرية ويسمونها mussolina وكذلك الأقمشة التي كان الأوربيون يعرفونها باسم جرينادين grenadines اشتقت اسمها من Granada أو غرناطة . وهناك أسماء أخرى أوربية لأنواع من النسوجات مشتقة من اللتين العربية والفارسية .

وقد عرف العالم الإسلامي في العصور الوسطى نظاما خاصا في مصانع النسيج ، فقد كانت هذه المصانع حكومية بمجته ، أو تحت رقابة حكومية شديدة . وقد وصلتنا قطع من النسوجات المصنوعة في المناسج الحكومية أو « الطراز » كما كانوا يسمونها . وكان هناك نوعان من مصانع النسيج أو الطراز : الأول « طراز الخامة » وكان لا يشتغل إلا للخليفة ورجال بلاطه وحاشيته والثاني « طراز العامة » ، وكان أيضا تحت رقابة الحكومة ؛ ولكنه كان يشتغل لأفراد الشعب فضلا عن بلاط الخليفة ، إذا دعت الحال . ولفظ « طراز » مشتق من الكلمة الفارسية « ترازیدن » بمعنى التطريز والنسيج . ثم أصبح يدل على ملابس الخليفة أو الأمير أو السلطان أو الحاشية ، ولا سيما إذا كان فيها شيء من التطريز ، وعليها أشرطة من الكتابة فيها اسم الخليفة الذي نسجت في عهده فضلا عن التاريخ وبعض العبارات الدعائية ، وغير ذلك مما سيأتى الحديث عنه . ثم اتسع معنى « الطراز » في اللتين العربية والفارسية حتى صار يطلق على المكان والمصنع الذي تنسج فيه مثل تلك الأقمشة . وهذا فضلا عن أن لفظ « طراز » يستعمل في اللغة العربية بمعنى « نمط » ، للدلالة على الأسلوب الفني فيقال مثلا « الطراز الأغريقى » و « الطراز الملوکی » ونحو ذلك — والراجح أن احتكار الحكومات صناعة النسيج لم يبدأ في الإسلام فقد كان مروجاً إلى حد ما في مصر الفرعونية ، وفي إيران وفي بابل وأشور وبغضطة . وعلى كل حال فإنه انتشر في معظم الأقطار الإسلامية .

ومما كان يشجع صناعة النسيج في العصر الإسلامي أن الخلفاء والأمراء كانوا يتبارون

في إرسال الكسوة السنوية إلى الكعبة الشريفة من المنسوجات النفيسة التي كانت العناية بنسجها عظيمة جدا .

ولم يكن غريبا أن يعنى الخلفاء والأمراء بكتابة أسمائهم على هذه الأقمشة الثمينة تخليدا لذكراهم ، ووثيقة لمن خلعت عليهم إظهارا لرضاء الأمير ، أو علامة على تولى إحدى الوظائف الكبرى في الدولة .

فكانت الكتابة على الأقمشة تشمل في بعض الأحيان اسم الخليفة وألقابه وبعض عبارات الأدعية ، كما ذكرنا . وكثيرا ما كان يذكر فيها اسم المدينة التي فيها الطراز واسم الوزير ، وصاحب الخراج ، وناظر الطراز ، ومثل ذلك ما كتب على قطعة نسجت للخليفة الأمين وهي محفوظة الآن بدار الآثار العربية في القاهرة ، ونص ما عليها من الكتابة : « باسم الله بركة من الله لمبد الله الأمين محمد أمير المؤمنين أطال الله بقاءه مما أمر بصنمته في طراز العامة بمصر على يدى الفضل بن الربيع مولى أمير المؤمنين » .

النسيج في مصر في عصر المماليك

المعروف أن الحكومة في مصر كانت تراقب صناعة النسيج الأهلية مراقبة دقيقة ، وكانت الأقمشة تخضع بالخاتم الرسمي . ولم يكن يتولى البيع أو التجارة إلا تجار تعيينهم الحكومة ، وعليهم تهديد ما يبيعونه في سجلات رسمية ، كما كان لف الأقمشة وحزمها وربطها وشحنها يقوم به عمال حكوميون ، يتناول كل منهم ضريبة معينة .

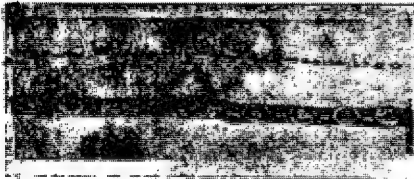
وكانت معظم المراكز الرئيسية للنسيج في مصر هي التي يكثر فيها الأقباط . وكان القطن والكتان ينسجان في البلاد المصرية المختلفة ، ولا سيما في الدلتا بمدينة تينيس والاسكندرية وشطا ودمياط وديق والفرما ، كما اشتهرت أيضا بنسجها مدينة بهنسا في مصر الوسطى ، أما الأقمشة الحريرية فكانت تنسج في الإسكندرية وفي ديق . وكانت هناك أيضا مصانع للنسيج في مدينتي أخميم وأسيوط اللتين كانتا مركزين عظيمين لصناعة النسيج في العصر القبطي ، وكثيرا ما صدرتا إلى بزنطة وروما نفائس المنسوجات التي كانت تستعمل في الكنائس والأديرة .

وقد ظلت الزخارف القبطية غالبية على المنسوجات المصرية في القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة ، أى من القرن السابع إلى القرن العاشر الميلادي . وخير دليل على ذلك قطع المنسوجات التي عثر عليها في بعض المدن بالوجه القبلي وفي القسطنطينية . وهي من الصوف أو من



السكران وزخارفها متعددة الألوان . وأكثرها رسوم طيور أو حيوان أو أشكال آدمية صغيرة في جامات بيضية الشكل متعددة الأشلاع أو موزعة توزيعاً غير منتظم . وفيها أشكال هندسية وخطوط مقاطعة ودوائر متماسة . وتظهر الكتابة العربية على المنسوجات منذ القرن الأول الهجري (٧ م) . والملاحظ بوجه عام أن قوام التصميم في الزخرفة كان شريطاً أفقياً أو أشرطة أفقية على الرسوم توازيه أو توازيها أشرطة من الكتابة في بعض الأحيان ، وإن كنا نرى في بعض القطع زخارف في تصميم رأسى (شكل ٢٨٠)

وفي دار الآثار العربية : أيضاً قطعة من السكران الأبيض (شكل ٢٨١) تشبه الأقمشة القبطية وعليها شريط من زخارف بهلقات فيها طيور تقليدية ومنسوج على هذه القطعة بالخط الكوفي البسيط سطر بالحرير الأحمر نصه : « هذه الهامة لسمويل ابن موسى عملت البرية بالقاهرة . من نسج في شهر رجب من الشهور المحمدية من سنة ثمان وثمانين : » وقد شك بعض مؤرخي الفن الإسلامي . في صحة هذا التاريخ محتجين



بأن طراز الزخرفة في هذه القطعة يشهد بأنها متأخرة عن القرن الأول الهجري ، وقالوا بأن الثقب الموجود فيها بعد رقم المشرات كانت به كلمة « مائتين » ولكننا

لا نؤيد هذا الرأي لأن الثقب (شكل ٢٨١) قطعة قماش من السكران الأبيض محفوظة في دار لا يتسع لأربعة حروف . فضلاً

الآثار العربية بالقاهرة . ومؤرخة من سنة ٨٨٠ هـ (٧٠٧ م)

عن أنه ليس من المستحيل في رأينا أن توجد مثل هذه الزخرفة في القرن الأول .

وفي بعض المتاحف قطع من النسيج عليها زخارف تشبه الرسوم التي نعرفها في الجص والخشب اللذين يرجعان إلى العصر الطولوني مما يرجح أن هذه القطع نسجت في هذا العصر وفي دار الآثار العربية عدد من قطع النسيج بأسماء الأمراء الطولبيين . والمعروف أن الجزية التي كانت مصر ترسلها إلى الخليفة العباسي ثم الهدايا التي أرسلها ابن طولون إلى الخليفة المعتمد ، والتي أرسلها خماروية من بعده إلى المعتضد كان فيها شيء كثير من المنسوجات



الفضية : ومن هذه القطع واحدة

باسم الخليفة المتمدن تاريخها سنة

٢٧٨ هـ (٨٩١ م) وتشبه قطعة

أخرى باسم المتمدن أيضا وجنتها

البیثة الألمانية فی سامراء ، وهي

محفوظة الآن بالقسم الإسلامي من

متاحف برلين . وهناك قطعة
العربية بالقاهرة . من نسج مصر فی القرن الثالث الهجرى (٢٩)

أخرى باسم الخليفة المكتفى بالله

والأمیر الطولونى هارون بن غمارية ، تاريخها سنة ٢٩١ هـ (٩٠٤ م) أى قبل سقوط الدولة

الطولونية بعام واحد .

وظل الخلفاء العباسيون فی عهد الإخشيديين يستمدون من مصر أكثر ما يلزمهم من

النسوجات النفیسة الحلاة بكتابات كوفية فیها العبارات والأدعية المعروفة . غیر أن أسماء

الوزراء لم تعد تظهر فی تلك الكتابات .

ومن النسوجات التى تنسب إلى عصر الانتقال فی القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة

(٩ - ١٠ م) مجموعة من القطع يرجع أنها من صناعة القیوم . والمعروف أن إقليم القیوم

اشتهر فی تاریخ الفن الإسلامى بيمض منتجانة التى كانت بعيدة فی أغلب الأحيان عن الرقة

ودقة الصناعة وجمالة النوبق . وبعض القطع فی هذه المجموعة منسوجة من الكتان ورسومها

منسوجة بخيوط من الصوف ، وبعضها الآخر منسوجة رقعته ورسومه من الصوف .

أما الزخارف فقوامها رسوم آدمية ورسوم حيوانات وطيور وكلها ذات طابع بدائى

ومحورة عن الطبيعة ، فضلا عن أن فی ألوانها تباينا ظاهرا . وفى بعض تلك القطع كتابة

بخط كوفى ذى طابع خاص يمتاز بما فی قوائم حروفه من تدرج .

والذى يرجح نسبة هذه المجموعة إلى القیوم هو ورود هذا الإقليم فی كتابة على قطعة منها

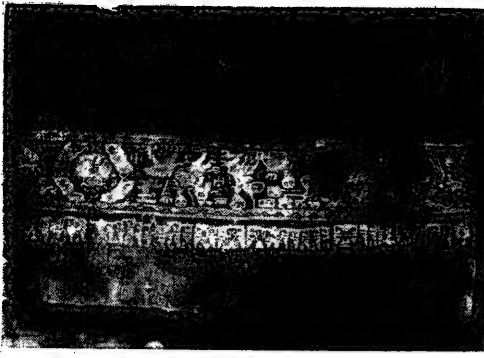
محفوظة فی دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٢٨٢) . وفى هذه القطعة شريط أحمر به جلال بيمضاء

وخضراء مرسومة فی أسلوب تخطيطى بسيط دون مراعاة للنسب أو عاكاة الطبيعة . وتحت

هذه الرسوم كتابة إما بيمضاء أو بنية وحروفها غريبة ، ولها ذاتية خاصة بما فی سياقها من زخارف

مدرجة الشكل ، وبما بین هذه السياقات من شتى الزخارف الصغيرة باللون الأصفر أو الأخضر

ونص هذه الكتابة : « [سعا] دة ونعمة كاملة لصاحبه مما عمل فی طراز الخاصة بمظهور



(٩٠) من كورة الفيوم «
واسم هذه البلدة غير
معروف لنا . ولكن
الكتابة عظمة الشأن
بما تدعونا إليه من نسبة
هذه المجموعة من
النسوجات إلى إقليم الفيوم .
وبين هذه المجموعة قطعة
قوام زخارفها رسوم فرسان

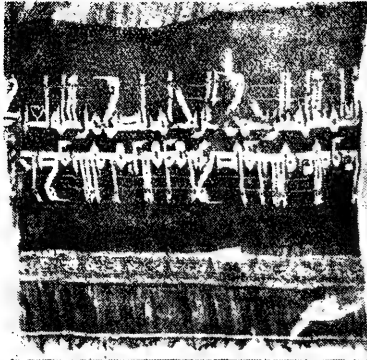
وأشخاص في مناطق (شكل ٢٨٣) قطعة قماش من الصوف والكتان مخفولة في دار الآثار
مسدسة وطيور وحيوانات - الرية بالفاخرة . من نسج مصر في القرن الثالث الهجري (٩ م)
وصلبان صغيرة (شكل ٢٨٣) .

المفسمات في العصر الفاطمي

وفي عصر الدولة الفاطمية عظم اهتمام الخلفاء بصناعة النسيج وكانت وظيفة « صاحب
الطراز » ، أى المشرف على شئون النسيج في البلاد لا يتولاها إلا أحد كبار الموظفين المقربين
من الخليفة . وزاد الإنتاج في الأقمشة وحسن نوعها ، وكانت هناك أصناف من النسوجات
الحريرية لا تصنع إلا للخليفة نفسه .

ومع ذلك فقد كان أفراد الرعية يحصلون على أقمشة أخرى نفيسة جدا ، وكانت الجلابيب
والأقمشة والمهائم والأحزمة تصنع من أقمشة غالية ترزنها أشرطة مشغولة بالحرير ، أخذ حجمها
في الزيادة حتى صارت في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) تغطي معظم الأرضية
الكتانية في الأقمشة .

وكثيرا ما كان الخلفاء والأمراء يأمرون بصناعة النسوجات الفاخرة لإهدائها إلى غيرهم
من الأمراء الذين كانوا يخطبون ودهم ، أو تربطهم بهم علاقات الصداقة وحسن الجوار . وقد
زار ناصر خسرو الرحالة الفارسي مصر في منتصف القرن الخامس الهجري (نحو سنة ١٠٥٠ م)
وأجى بما كان بنسج في مدينة تنيس من قصص ملون تصنع منه ثياب النساء .

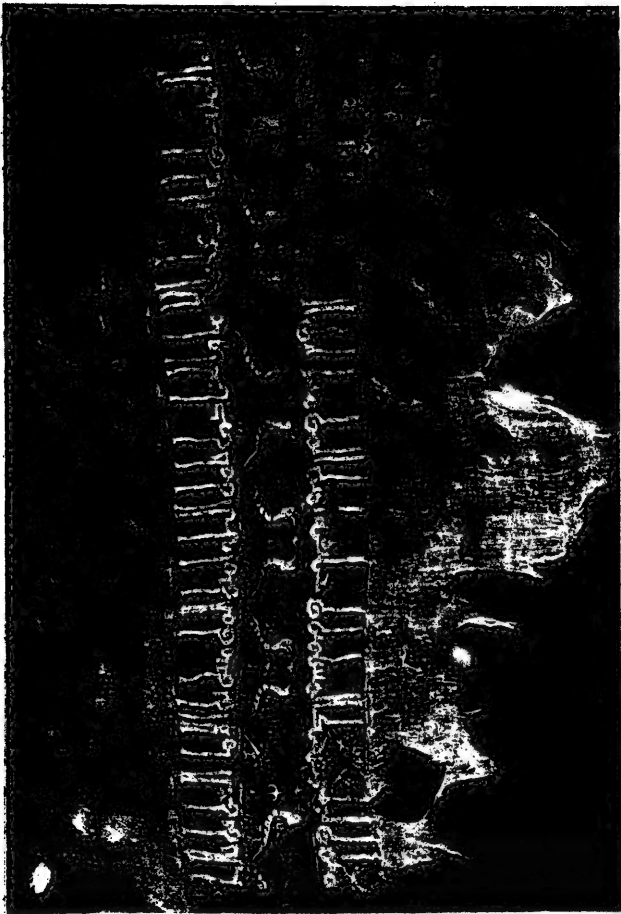


وكذلك الماهم والقطنسوات .
وقال « إن مثل هذا القصب الجميل
لا يصنع في أى مكان آخر ، وأنه
سمع أن أسير مقاطعة فارس في
بلاد إيران أرسل عشرين ألف
دينار إلى تنيس ليشتري بها ثوبا
من النسيج المسمى ، ولكن
وكلاءه أقاموا في مصر سنين
عديدة بدون أن يحصلوا على
مطلوبهم . كما روى ناصر خسرو

أن مصانع تنيس كانت تنسج (شكل ٢٨٤) قطعة من كتان وحرير باسم الخليفة الفاطمى الحاكم
نوعا من القماش يسمى البوقلمون بأمر الله ، من بداية القرن الخامس الهجرى (م ١١) . محفوظة في دار
تغيرلونه باختلاف ساعات النهار ،
ويصدر المصريون إلى بلاد الشرق والغرب .

ولعل أهم أنواع المنسوجات الفاطمية من حيث الزخرفة أربعة أنواع تكاد تمثل المصور
الرئيسية في حكم هذه الدولة . فالنوع الأول ، ويمثل عصر العز والمزير والحاكم ، يرجع إلى
نهاية القرن الرابع الهجرى وبداية القرن الخامس (٩٦٩ - ١٠٢٠ م) . وكان قوام زخارفه
أشرطة من الكتابة توازيها أشرطة أخرى بها جامات سدسية أو بيضية الشكل أو معينات
قد تتداخل بعضها في بعض وفيها رسم حيوان أو طائر أو رسم حيوانين أو طائرين متقابلين أو
متدابين أو رسم وردة . ونلاحظ أن شريط الرسوم الزخرفية محصور بين سطرين متعاكسين
من الكتابة الكوفية .

ومن أمثلة هذا النوع قطعة من شاش أسود في دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٢٨٤)
وعليها كتابة كوفية بحروف كبيرة في سطرين متوازيين . وأحداهما مقلوب ، ويقرأ في عكس
اتجاه الآخر . ونص السطر العلوى : « بسم الله الرحمن الرحيم نصر من الله لعبد » ونص
السطر السفلى « الحاكم بالله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعاء ... » . وتحت الكتابة شريط
أسفر فيه رسم مكرر لطائرين متقابلين باللون الأزرق .
ومن أمثلته أيضاً قطعة من شاش أبيض محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة ، وعليها



(شكل ٢٨٥) صورة شريط في قطعة من كتان محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة ،
وترجع إلى عصر الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله ، في بداية القرن الخامس الهجري . (١١ م)

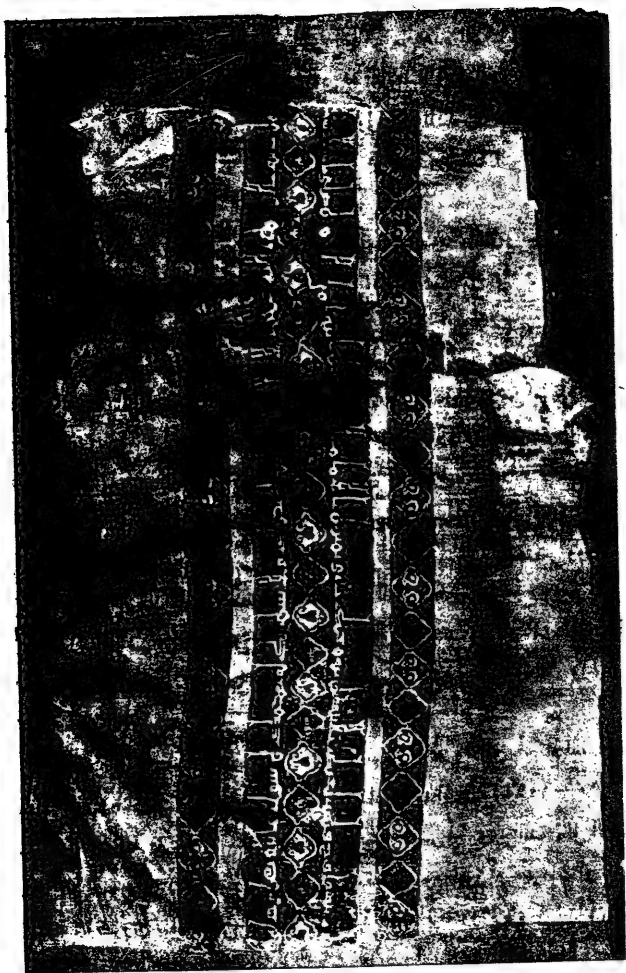
ثلاثة أشرطة منسوجة من حرير أحمر وأزرق . أهمها الشريط الملوي (شكل ٢٨٥) وهو
مكوّن من ثلاث مناطق : في الوسطى رسم طيور ، كل اثنين منها متقابلان وذلك باللون

الأبيض. على أرضية زرقاء . وفي المنطقتين العليا والسفلى سطران من كتابة كوفية بحروف دقيقة بيضاء اللون على أرضية حمراء . ونص الجزء الظاهر من هذه الكتابة في شكل ٢٨٥ هو ، في السطر الأيسر : « [وو] ليه المنصور أبى على الإمام الحاكم بأمر الله أمير المؤمنين ابن الإمام العزيز بالله » والأيمن : « [المؤ] متين وولى عهد المسلمين وخليفة أمير المؤمنين أبو القسم عبد الرحمن بن الـ » . ونلاحظ في الكتابة على هذه القطعة التطور الذى بدأ في حجم الحروف لتسير نحو الصغر والجمال الزخرفى .

أما النوع الثانى في زخرفة المنسوجات الفاطمية فيمثل عصر الظاهر والمستنصر أى من بداية القرن الخامس إلى قرب نهايته (١٠٢٠ - ١٠٩٤ م) وقد زاد فيه الإقبال على الأشرطة الزخرفية واتسعت وزادت وحداتها . وكان قوامها جامات ومناطق صغيرة فيها رسوم طيور وحيوانات محورة عن الطبيعة وتحصرها سطور من الكتابة الكوفية للتماكسة ؛ ونلاحظ أن الفراغ القائم بين قوائم الحروف مزين بفروع نباتية دقيقة . ومن أمثلة هذا النوع قطعة من نسيج دقيق محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة ، وعليها ثلاثة أشرطة ، الأول والثالث منهما يضمان زخرفة من جامات على شكل معين ، وفي كل جامة رسم طائرين متقابلين بألوان مختلفة من أحمر وأزرق وأصفر وأسود . والشريط الأوسط (شكل ٢٨٦) فيه مثل هذه الجوامات محصورة بين سطرين من الكتابة الكوفية باسم الخليفة المستنصر ووزيره بدر الجالى . ونلاحظ أن الكتابة في بعض القطع من هذا النوع تطورت لتصبح عنصراً زخرفياً غصب ، بل إنها أصبحت في بعض الأحيان مقاطع أو كلمات تتكرر . وكانت بعض القطع تخلو من الكتابة فيتجلى ما فيها من الإبداع في الزخارف النباتية ورسوم الطيور والحيوانات الصغيرة (شكل ٢٨٧ ، ٢٨٨) .

أما النوع الثالث فلم يثل عصر الخليفتين المستعلى بالله والأمر بأحكام الله في الربع الأخير من القرن الخامس والربع الأول من القرن السادس بعد الهجرة (١٠٩٤ - ١١٣٠ م) . وتتطور فيه الزخرفة فنرى إلى جانب العناصر القديمة عناصر أخرى جديدة مثل الأشرطة والجداول التى تتراوح وتنحدر فتحصر بينها جامات تضم رسوم طيور أو حيوانات أو كؤوش بها فاكهة . وقد رى سطوراً من الكتابة الكوفية باسم الخليفة ووزيره ، كما يبدأ في كتاباته ظهور خط النسخ .

ومن أبداع الأمثلة المعروفة من هذا النوع ملاءة محفوظة في كنيسة سانت آن بمدينة آبت Apt جنوبي فرنسا . وهى منسوجة من كتان رقيق جداً ، وطولها ٣١٠ وعرضها ١٥٠ سنتيمتراً وبها ثلاثة أشرطة متوازية تمتد في طولها ، والشريطان الخارجيان تربتهما جامات



شكل ٢٨٦) قطعة نسيج من الكتان والحرير باسم الخليفة الفاطمي المستنصر بالله ووزيره بدر الجمالي -
محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة وترجع إلى نهاية القرن الخامس الهجري (١١ م)

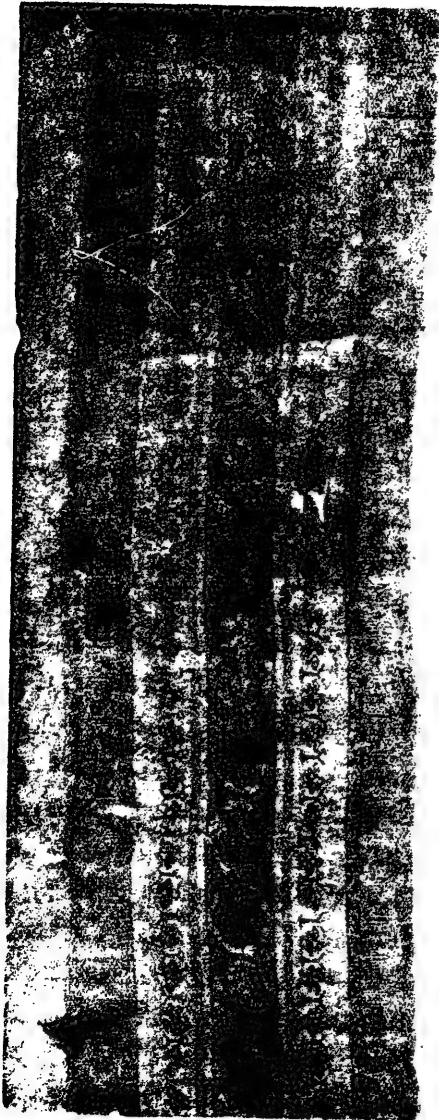


(شكل ٢٨٧) قطعة نسيج من الكتان ترجع إلى نهاية القرن الخامس الهجرى (١١) وعفولة في دار الآثار
القريسة بالقاهرة

وتحف بهما كتابة بحروف دقيقة زرقاء ، والشريط الأوسط عليه زخارف من دوائر ذهبية متداخل بعضها في بعض وتقطعها ثلاث جامات مستديرة محاطة بكتابة من حروف كوفية كبيرة ومنسوجة باللون الأحمر . وقد ثبت من الكتابات في الجامات الثلاث أن هذه الملاء نسجت في طراز الخاصة بدمياط وأن عليها إسم الخليفة المستعلى الذى حكم من سنة ٤٨٧ إلى سنة ٤٩٥ هـ (١٠٩٤-١١٠١ م) واسم وزيره الأفضل شاهنشاه ، وأنها نسجت سنة ٤٨٩ هـ (١٠٩٦ - ١٠٩٧ م) . وزخارف الشريط الأوسط في الملاء قوامها دوائر متداخلة ، كما ذكرنا ، وأرضيتها مذهبة وفيها خطوط سوداء قصيرة تقسمها إلى مناطق متجاورة . والفراغ الناشئ بين الدوائر عند اتصالها مزين برسوم وريقات شجر ذات فصين أو ثلاثة . واثنان من الجامات الثلاث المستديرة في هذا الشريط قطر الواحدة منها نحو ١٤٠ ملمترا وتأتلفان من دائرتين متحدتي المركز ، في الدائرة الخارجية شريط من الكتابة الكوفية الحمراء ، وفي الداخلية رسم حيوانين وهميين لكل منهما جسم أسد ووجه امرأة وعلى رأسه تويج ، وكل منهما يولى الآخر ظهره . والجسم مذهب إلا البطن فأبيض وفيه مربعات صغيرة سوداء . وذيل الحيوانين ملتفان في أسلوب زخرفي ، كما أن كل حيوان منهما له شبه جناحين . والجناحان يلتقيان ثم يتجهان بزهرة زخرفية جميلة . أما الجامة الثالثة فأكبر حجما ، ولكن زخارفها تشبه في مجموعها زخارف الجامتين السالفتي الذكر ، غير أنها أقل وضوحاً . والشريطان الآخران كل منهما ثلاث مناطق : الوسطى بها دوائر ، في كل منهما حيوان له أذنان طويلتان وعقد حول رقبته . وتصل هذه الدوائر بعضها ببعض أشكال متعددة الأشكال تشبه النجوم السداسية الفصوص ، وفي كل منها رسم طائر . ونجد كلا من هذين الشريطين من أسفل ومن أعلى كتابة كوفية زرقاء .

وفي دير كادوان بمدينة بريجورد في جنوبي فرنسا كفن من كتان طوله ٢٨١ وعرضه ١١٣ سنتيمتراً وعليه كتابة بالخط الكوفي الورق بإسم الخليفة الفاطمي المستعلى بالله ووزيره الأفضل شاهنشاه . ولكننا نلاحظ الروح الزخرفية في هذه الكتابة وما ترتب على الرغبة في التناسق والتناسب من حذف بعض سيقان الحروف ووجود سيقان لا حاجة إليها وإنما أتت بها للزخرفة لحسب .

أما النوع الرابع في زخرفة النسوجات الفاطمية فيرجع إلى نصف القرن الأخير من حياة هذه الدولة في القرن السادس الهجري (١٢ م) . وقوام زخارفه جدائل تتقاطع وتشابك فتؤلف جامات فيها رسوم حيوانات أو رسوماً نباتية . أما الكتابة فيخط نسخ . وفي هذا النوع



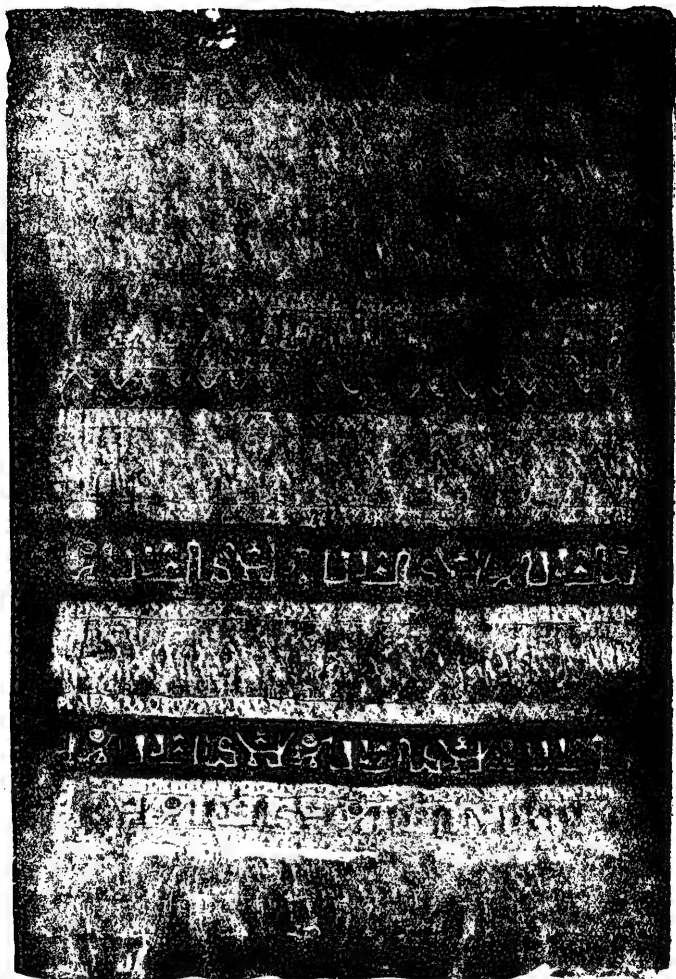
(شكل ٢٨٨)
قطعة نسيج من
الكتان محفوظة في
دار الآثار العربية
بالتفاهير . وترجع
إلى نهاية القرن الخامس
أو إلى القرن السادس
المجري (١١ - ١٢ م)

أشرطة واسعة تردم في النسيج فتكاد تنطيه . ومن أمثلة هذا النوع قطعة في دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٢٨٩) ، منسوجة من كتان وحرير وذات لون أصفر ذهبي وينتهي أحد طرفيها بشرابوب وتزينها زخارف على شكل معينات يتخللها سطران من كتابات ذات حروف حمراء وبيضاء على أرضية زرقاء وحمراء وهي عبارات دعائية نصها : «اليمين والإقبال» وعرف الصانع في العصرين العباسي والفاطمي تزيين المنسوجات بالزخارف النقوشة فوقها والمطبوعة عليها وكانت معظم الزخارف النقوشة مذهبة أو باللونين الأحمر والبي . وكانت بعض مصانع النسيج تنقش شاراتها على المنسوجات باللون الذهبي . وكان الصانع يستعملون القوالب الخشبية لطبع الزخارف على المنسوجات . وقد وصلت إلينا بعض هذه القوالب ولا تزال محفوظة بدار الآثار العربية في القاهرة . ولم تكن الزخارف المطبوعة تختلف في جوهرها عن سائر الزخارف المنسوجة أو المطرزة .

المصنوعات في صقلية

انتشر نظام الطراز في صقلية . وازدهرت صناعة النسيج فيها على يد حكامها المسلمين فيما بين القرنين الثالث والخامس بعد الهجرة (٩ - ١١ م) ، وكانت منتجاتها تشبه الأقمشة المنسوجة في مصر والشام والأندلس . وقد ذكر القرطبي أن الأميرة عبدة ابنة الخليفة الفاطمي المعز لدين الله تركت فيما خلفته « ثلاثين ألف شقة صقلية » . وحسبنا ذلك دليلا على كثرة ما كانت تنتجها المصانع الصقلية من الثياب ، وإن كان علينا أن نأخذ الرقم الذي أشار إليه بشيء كثير من الحذر . ولكنه ، على ما فيه من مبالغة يشهد بأن الثياب الصقلية كانت تقدر في مصر حق قدرها .

وظلت صناعة النسيج بصقلية زاهرة في عصر النورمانيين . وكان للقصر الملكي بمصانمه الخاصة ، كما تبين من إشارة ابن جبير ، في حديث رحلته ، إلى فتى من فتيان الطراز ، كان ممن يطرزون بالذهب في المصانع الملكية بجزيرة صقلية . ولكننا نشاهد في الأقمشة المنسوجة بصقلية في العصر النورماني أن موضوعاتها الزخرفية ذات صلة وثيقة بالأساليب الزخرفية البيزنطية ، وذلك بتأثير النساكين اليونانيين الذين أسرمهم روجر الثاني في إحدى الغارات البحرية في بحر الأرخبيل سنة ١٠٤١ هـ (١١٤٧ م) وألحقهم بمصانع النسيج في القصر الملكي وأسرمهم بأن يملوا رعاياه أسرار صناعتهم . واتسع نطاق صناعة النسيج في صقلية حتى أقبلت سفن البنادقة على الاتجار بمنتجاتها وتوزيعها في العالم المسيحي .



٢٨ (قطعة نسيج من كتان وحرير . محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة وترجع إلى العصر
الفاطمي في القرن السادس الهجري (١٢ م)

ولكن مؤرخى الفنون لا يطمثون إلى نسبة كثير من المنسوجات الأثرية المعروفة إلى صقلية ، ولا سيما ما يراد إرجاعه منها إلى العصر الإسلامي البحث . ويذكرون في هذه المناسبة ما جاء في بعض المصادر التاريخية من أن أميراً من صقلية تحدث عن أقنعة استولى عليها الصقليون في سفينة سنة ٩٧٥ م (٣٦٤ هـ) ، فقال إنها أحسن نسجا من الأقنعة الصقلية ، كما أن أميراً مسلماً من بلرمو أهدى في النصف الثاني من القرن الخامس الهجرى (١١ م) إلى أحد الأمراء المسيحيين أقنعة إسبانية وليست صقلية . وقد يستنبط من الروايتين أن الأقنعة الصقلية لم تكن بلغت حتى أواخر القرن الخامس الهجرى ما بلغت بعد ذلك من الجمال والإتقان .

ولعل أشهر المنسوجات التي تنسب إلى طراز بلرمو بصقلية عباءة التتويج التي نسجت في عاصمة هذه الجزيرة سنة ٥٢٨ هـ (١١٣٣ م) أى في حكم روجر الثاني ملك صقلية . وهى أرجوانية اللون وعلى شكل غفارة (حرمة) كنسية من الحرير المطرز . وفى وسطها رسم نخلة تقسمها قسمين ، كل منهما يمثل ربع دائرة ، منسوج فيه بخيوط الذهب والآلء رسم أسد ينقض على جبل ليقترسه (شكل ٢٩٠) . وفى العباءة كنار منسوج فيه بالخيوط الذهبية الكتابة الآتية نصها :

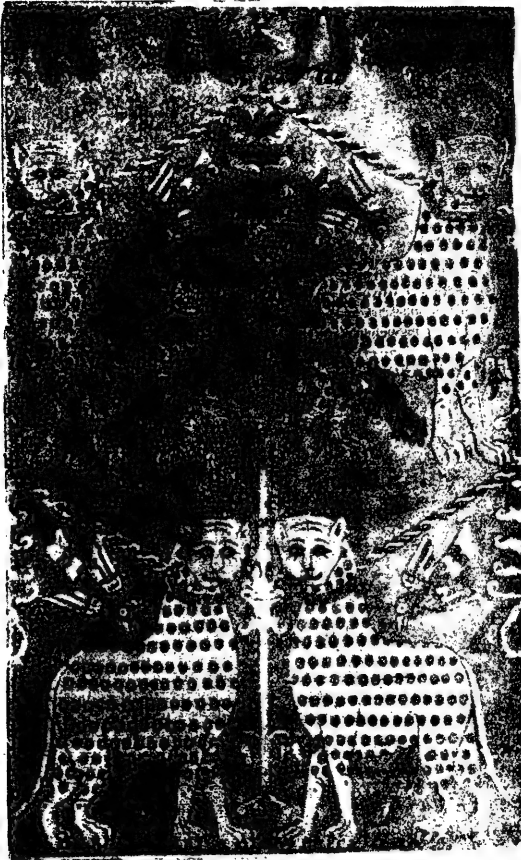
« مما عمل للخزانة الملكية الممورة بالسعد والاجلال والمجد والكمال والطول والإفضال والقبول والإقبال والسباحة والجلال والفخر والجمال وبلوغ الأمانى والآمال وطيب الأيام واليالى بلا زوال ولا انتقال بالمر والدعاية والحفظ والحماية والسعد والسلامة والنصر والكفاية بمدينة صقلية سنة ثمان وعشرين وخمسمائة » .

ومن المنسوجات التي يرجح أنها من صناعة صقلية قطعة من الحرير محفوظة فى إحدى كنائس مدينة شينو Chino بفرنسا ، وقوام زخرفتها صفوف من غور متقابلة ومقيدة بسلاسل تربطها ، وهى بيضاء وصفراء وخضراء على أرضية زرقاء فاتحة ، ويفصل كل غورين خط ينتهى فى أعلاه بزخرفة كآنية الزهور ويتبدل على جانبيه فى أسفله زهرتان . وهناك رسم طائر يتأهب لأن يحط على ظهر كل غور من النور المرسومة ، ورسم حيوان صغير بين أرجل كل واحد منها (شكل ٢٩١) .

وفى كاتدرائية راتسبون Ratisbonne قطعتان من الحرير يقال لهما هدية من الامبراطور هنرى السادس (١١٨٥ - ١١٩٧ م) . التى ورث أملاك النورمنديين فى إيطاليا بزواجه الأميرة كونستانس ، فتوج ملكا على صقلية سنة ١١٩٤ م ؛ وعلى إحدى هاتين القطعتين



(شكل ٢٩٠) رسم جباه التوتج التي نسجت من الحرير المرز لروجر الثاني في بلموسنة ١٠٢٨ م
(١٠٢٣ م) والتي كانت بعد ذلك من كنوز البيت المالكي الحموي وحملت في متحف الكونز
في بيا Schatzkammer



(شكل ٢٩١) قطعة من الحرير . من نسج صقلية في القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة
(١١ - ١٢ م) . محفوظة في إحدى كنائس مدينة شينو بفرنسا

كتابة يفهم منها أنها نسجت لوليم الثاني ملك صقلية (١١٦٩ - ١١٩٨ م) ، على يد صانع
أحمد عبد العزيز وعليها كتابة أخرى فيها أدعية وتغنيات طيبة . وهذه القطعة مثال تتحلل



(شكل ٢٩٢) قطعة نسيج من الحرير المنسوج في صقلية في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة .
محفظة في متحف فكتوريا وألبرت (١٢-١٣ م) .

فيه مميزات الأقمشة الصقلية من حيوانات وطيور ووريدات ودوائر وجامات بها رسوم هندسية على نحو لا نكاد نراه إلا في صناعة النسيج عند المسلمين في الأندلس ؛ والواقع أنه يصعب في بعض الأحيان أن تميز المنسوجات الأثرية المصنوعة في إحدى هذين الإقليمين من المصنوعة في الإقليم الآخر .

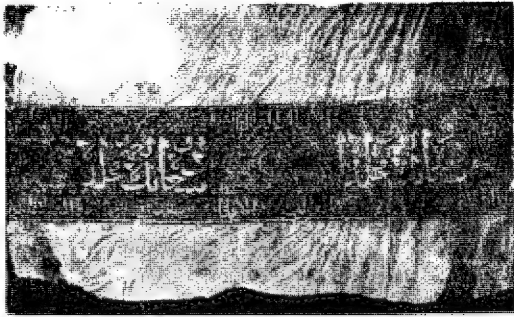


ومن النسوجات
الصقلية المروفة قطعة
من ثوب حريري لونه
وردي وذهبي، وكان قد
دفن إبه الإمبراطور
هنري السادس في
كاتدرائية بلرمو، وظل
مدفوناً فيها من سنة
١١٩٧ إلى سنة ١٧٨٤م.
وقوام الزخرفة في هذه
التحف صفوف رأسية
من غزلان وبيناوات
متواجهة وتفصلها
أشجار محورة عن
الطبيعة . وهي محفوظة
الآن في المتحف
البريطاني .

(شكل ٢٩٣) قطعة نسيج من الكتان والحرير . يرجع أنها من نسيج
صقلية في القرن السادس الهجري (١٢م) . محفوظة بمتحف الآثار في بروكسل

وفي متحف فكتوريا وألبرت بلندن قطعة من نسيج يرجع أنها من صناعة صقلية في
القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ - ١٣م) وقوام زخرفتها رسوم طواويس
متواجهة وتفصلها خطوط تنتهي في أعلاها برسوم نباتية وفي أسفلها برسوم غزلان صغيرة
متواجهة وفوق كل مجموعة من هذه الرسوم شريط من الكتابة الكوفية نصه « البركة
الكاملة » في وضع زخرفي متقابل بحيث تتكرر العبارة صحيحة من اليمين إلى اليسار ومقلوبة
من اليسار إلى اليمين (شكل ٢٩٢) .

وفي متحف الآثار بمدينة بروكسل قطعة من نسيج عليها رسوم طيور متقابلة ، ترى على
أجنحتها عبارات البركة لصاحبه ، ويفصل كل زوجين متقابلين منها قرص مكون من ثلاث
دوائر متحددة المركز . وتحت القرص زخرفة من فروع نباتية محورة عن الطبيعة (شكل ٢٩٣)
وقد ذهب بعض مؤرخي الفنون إلى نسبتها للمصر الفاطمي في مصر ولكننا نرجح نسبتها إلى
صقلية لأن رسوم الطيور فيها أقرب إلى رسوم الطيور في النسوجات الصقلية .



(شكل ٢٩٤) قطعة من الكتان ذى الزخارف المطرزة . من نسج مصر في القرن السابع الهجرى (١٣ م) . محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

المسوجات المصرية في عصرى الأيوبيين والمماليك

اشتمل نسج الكتان مصر في عصرى الأيوبيين والمماليك وزادت العناية بنسج الحرير وتطريزه وتزيين المنسوجات بالزخارف المطبوعة .

ومن المنسوجات المصرية المصنوعة من الكتان فى القرن السابع الهجرى (١٣ م) قطعة محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة . ويبدو فى زخرفتها ما امتاز به هذا العصر من استعمال خط النسخ فى كتابة العبارات الدعائية نحو « العز الدائم والإقبال » و « سعادة مؤبدة ونعمة مخلدة » فضلا عن الإقبال على الزخارف النباتية والأشكال الهندسية من مثلثات ودوائر ومعينات . ورسوم القطعة المذكورة مطرزة بالحرير الأسود والأزرق (شكل ٢٩٤) . ولكن أبداع ما نعرفه من المنسوجات الأيوبية والمملوكية فى مصر والشام منسوج من الحرير . وزخارفها متنوعة وبعضها يشبه الزخارف التى تراها على التحف الزخرفية والمدنية فى العصر نفسه .

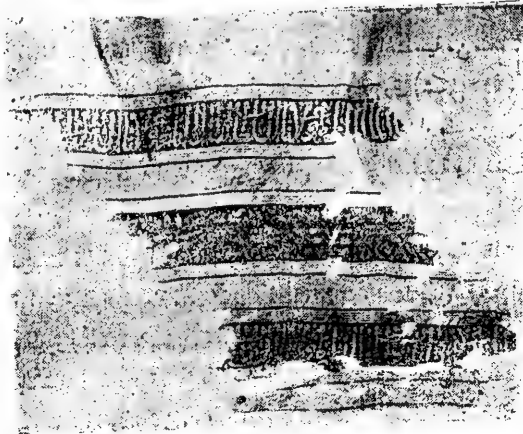
ومن هذه المنسوجات قطعة من الحرير الأصفر محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٢٩٥) . وقوام زخرفتها أشرطة متعرجة تضم بينها جامات أو مناطق بيضية الشكل فيها رسوم أزواج من طيور (بعضها عقبان) ، رؤوسها متقابلة ولكن يولى كل منهما الآخر ظهره . ويبدو التأثير بالأساليب السلجوقية فى الزخارف النباتية التى تفصل الطيور وفى الطابع الزخرفى فى رسوم الطيور نفسها ، ولذا كان من المحتمل أن تكون هذه القطعة من صناعة الشام



في القرن السابع الهجري
(١٣ م) .

ومن النصوص
للملوكية قطعة من الحرير
محفوظة أيضاً في دار الآثار
العربية بالقاهرة (شكل
٢٩٦) . وقوام زخرفتها
شريطان من الكتابة
النسخية الملوكية تتكرر
فيهما عبارة « عز لمولانا
السلطان الملك الناصر »
ولله السلطان الملك الناصر
محمد بن قلاوون التوفي
سنة ٧٤١ هـ (١٣٤١ م) .
وبين هذين الشريطين
شريط ثالث فيه رسوم

(شكل ٢٩٥) قطعة من الحرير ، من نسج مصر أو الشام في القرن
السابع الهجري (١٣ م) . محفوظة بدار الآثار العربية في القاهرة



(شكل ٢٩٦)
قطعة من الحرير ،
من نسج مصر في
لقرن الثامن الهجري
(١٤ م) . محفوظة
في دار الآثار العربية
بالقاهرة



(شكل ٢٩٧) غفارة من الديباج من مصر أو الشام في القرن
السابع أو الثامن بعد الهجرة (١٣ - ١٤ م)

شعيرات مورقة يفصل كل
شعيرة منها عن الأخرى رسم
فهد يطارد غزالا .

وفي إحدى كنائس مدينة
قلناج غفارة من الديباج
المنقوب والمتعد الألوان
(أزرق وأخضر ووردي وبني)
وقوام زخرفتها أشربة من
الرسوم النباتية تتخللها أشربة
تكرر فيها كلمتان بخط النسخ
للملوكي ، هما «السلطان العالم»
(شكل ٢٩٧) .



ومن المنسوجات الوثيقة
الصلة بعصر المماليك
قطع من الحرير عليها
وخواوف صينية الطراز
وعلى بعضها اسم السلطان
الملك الناصر محمد بن
قلاوون التوفى سنة ٧٤٢ هـ
(شكل ٢٩٨) وعلى بعضها

←
(شكل ٢٩٨) قطعة نسيج
حريرية ذات زخارف نباتية
صينية الطراز وكتابة بخط
النسخ باسم السلطان الملك
الناصر محمد . محفوظة بدار
الأغوار العربية بالقاهرة ومن
صناعة آسيا الوسطى أو إيران
في القرن ٨ هـ (١٤ م)



(شكل ٢٩٩) قطعة سيج حررية ذات زخارف نباتية صينية . من صناعة آسيا الوسطى
شرقي إيران في القرن ٨ هـ (١٤ م) . محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .



حروف بالخط الكوفي المربع (شكل ٢٩٩) . والحق
أن نسيج الحرير في عصر المماليك تأثر إلى حد كبير
بمنتجات الشرق الأقصى التي أدخلها المغول في العصر
الإسلامي . وقد وجدت بعض هذه القطع في مصر ،
كما أن بعضها محفوظ في كنائس أوروبا (شكل ٣٠٠)

← (شكل ٣٠٠) قطعة من الدياج كانت محفوظة في القسم
الإسلامي من متاحف الدولة في برلين . من صناعة الصين
أو شرقي إيران في القرن ٨ هـ (١٤ م)

ويصعب الجزم بأنها من نسج عمال مصريين ، بل الأرجح أنها من نسج آسيا الوسطى أو شرق إيران في عصر الفول . ولستأ نشي في هذه المناسبة ما ذكره المصادر التاريخية عن البعثات التي تبودلت بين الفول والماليك لتحمل ما خف حمله وغلا ثمنه من المنسوجات النفيسة .

أما المنسوجات ذات الزخارف الطبوعة فقد ازدهرت صناعتها في عصر الماليك . وأبدع مانرفه منها يرجع إلى القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (١٣ - ١٤ م) . وقوام زخارفها معينات تضم وريدات وفروع نباتية باللون الأزرق أو الأحمر أو البني .

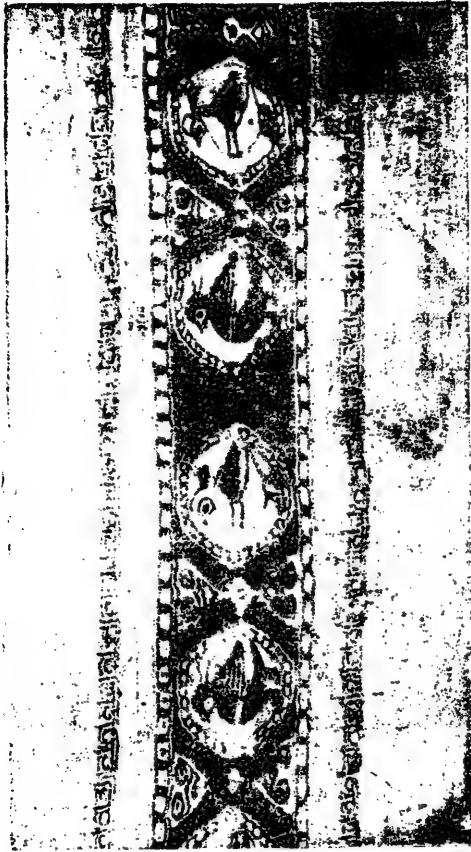
المنسوجات العباسية في العراق



لم يصل إلينا من المنسوجات العباسية في العراق ما يكفي لأن تبين بوساطته سمات النسج العباسي في مقر الخلافة . ومعظم ما نعرفه من تلك المنسوجات لا يكاد يضم الا كتابات بأسماء بعض الخلفاء العباسيين مطرزة بالحبر المختلف الألوان . ولكن من بينها قطعتين في كل منهما زخارف جميلة . أما القطعة الأولى فمحفوظة

(شكل ٣٠١) قطعة نسج من الحرير من صناعة بغداد في القرن ٤-٥ هـ (١٠-١١ م) .

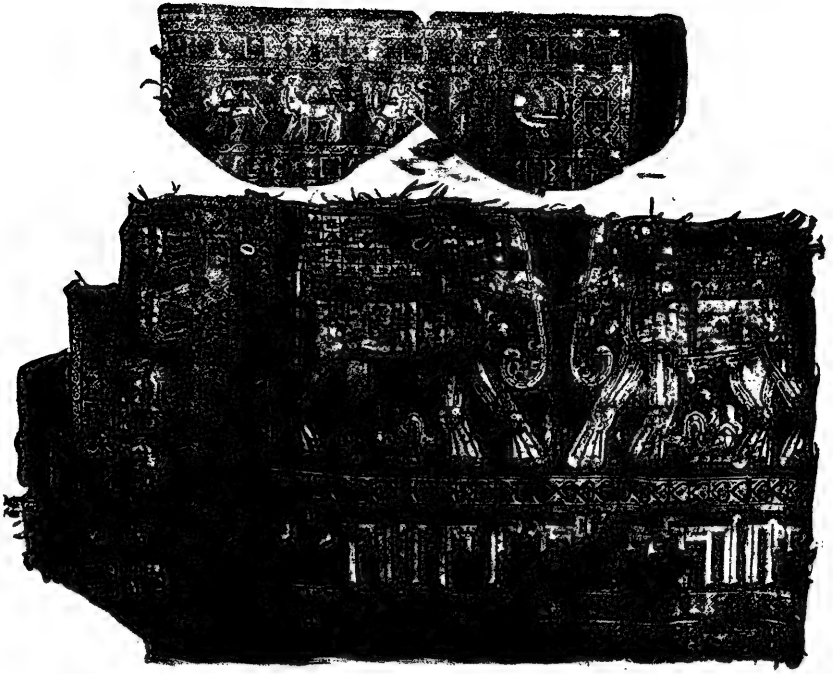
في إحدى كنائس مدينة ليون بإسبانيا . وقوام زخرفها دوائر كبيرة تضم رسوم فيلة متواجة وفوقها سباع ، وبين الدوائر طيور وزخارف نباتية وحولها شريط دائري فيه كتابة بالخط الكوفي تزي فيها كلمات «أبو النصر» و «البركة من الله» و «مما عمل في بغداد» (شكل ٣٠١) والراجح أن هذه التحفة ترجع إلى نهاية القرن الرابع أو بداية الخامس بعد الهجرة (١٠ - ١١ م) والتحفة الثانية محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة . وقوام زخرفها شريط به رسوم بط الألوان التمددة (أحمر وأزرق وأصفر وأخضر) ويحف بالشريط سطران من كتابة بالخط الكوفي الذي نعرفه في الكتابات على القطع المنسوجة في العراق (شكل ٣٠٢) . والراجح أن هذه التحفة ترجع إلى نهاية القرن الرابع أو بداية الخامس بعد الهجرة (١٠ - ١١ م) .



(شكل ٣٠٢) قطعة من الكتان . يرجع أنها من لسيج صنع في القرن الرابع
أو الخامس بعد الهجرة (١٠ - ١١ م) . محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

المسوجات البرانية في العصر العباسي

ازدهرت صناعة النسيج بإيران في فجر الإسلام وكانت بعض المدن الإيرانية تدفع الجزية
عدداً من منسوجاتها النفيسة وترسله إلى بلاط الخليفة . وأطب الجغرافيون والمؤرخون المسلمون
في العصور الوسطى في الحديث عن ازدهار صناعة النسيج في كثير من المدن الإيرانية



(شكل ٣٠٣) قطعة نسيج من الحرير . يرجح أنها من صناعة خراسان في القرن الرابع الهجري (١٠١ م) . - محفوظة في متحف اللوفر

مثل تستر وإصفهان والري ونيسابور ومرو وقزوين ويزد وبغداد وقاشان وأمل وكازرون وشيراز . وفي دار الآثار العربية بالقاهرة عدة قطع من نسيج مدينة مرو ، وفيها قطعة من نسيج السكتان الأبيض من عهد الخليفة العباسي المعتمد على الله ، بها بقية شريط من زخارف وسطر بالخط الكوفي المطرز بالحرير الأحمر ، ونصه « بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله سعادة للخليفة أحمد الإمام المعتمد على الله أمير المؤمنين أيده الله ما أمر به عمله المتضد بالله بطراز الخاصة بمرو سنة ثمان سبعين مائتين سهل بن شاذان » . وعلى يمين هذا النص وفي الطرف السفلي لقطعة النسيج سطران بخط كوفي رفيع نص كل منهما « بركة للجوهر بن مر الجباز » . ونلاحظ أن هذا النص جمع بين اسم الخليفة واسم المعتمد الذي كان ولي العهد في القسم الشرقي من الدولة

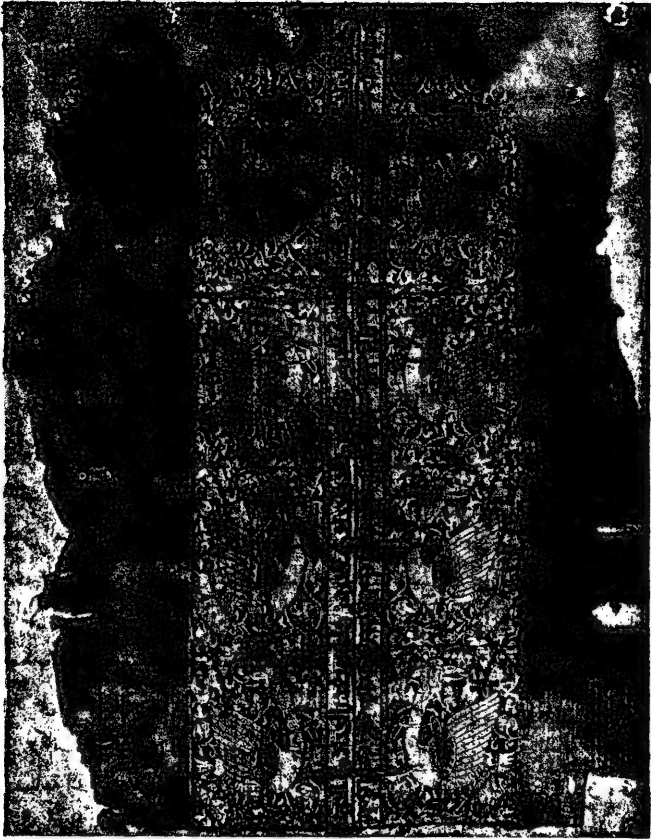
الإسلامية . أما سهل بن شاذان فالراجح أنه صانع التحفة وأن الجوهر بن مر الخباز هو الذى خلعت عليه .

وفى دار الآثار العربية أيضاً قطعة من الكتان منسوجة فى نيسابور وعليها بالخط الكوفى المطرز بالحرير الأسود : « بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله رب العالمين بركة من الله وسعادة للخليفة جعفر الإمام المقتدر بالله أمير المؤمنين أطال الله بقاءه ما أمر بعمله فى طراز الخاصة بنيسابور على يد المباس بن الحسن وزير أمير المؤمنين أيداه الله سنة خمس تسعين متين » وفى المتحف المتروبوليتان بنيويورك قطعة من نسيج الكتان فى طراز نيسابور سنة ٢٦٦ هـ (٨٨٠ م) .

وقد ظلت صناعة النسيج الإيرانية فى فجر الإسلام متأثرة بالطراز الساسانى فى استخدام الزخرفة بالنقط والأشرطة ووريقات الشجر والخطوط المتشابكة والتقاطعة والدوائر التماسية أو التداخلية والمناطق أو الجوامات المختلفة الشكل ، تضم كل منها بعض مناظر الصيد أو رسوم الحيوانات أو الطيور ، الخراف منها والطبيعى .

ومن المنسوجات التى تنسب إلى إيران بين القرنين الثانى والرابع بعد الهجرة (٨ - ١٠ م) ضرب من الحرير عليه رسوم حيوانات بمخطوط منكسرة وزوايا ظاهرة وأبدع الأمثلة المعروفة من هذا النوع محفوظة فى القاتيكان وفى نانسى وفى المتحف المتروبوليتان بنيويورك . وقد كان العالم الانجليزى السير أوريل ستاين Aurel Stein قد عثر فى حفائره ببلاد التركمان الغربية ولاسيما سمرقند وبخارى . والحق أننا لانستطيع أن نجزم بأن هذه المنسوجات لم تصنع إلا فى بلاد التركمان الغربية ، وذلك لأنها وثيقة الصلة بالمنسوجات الساسانية التى كانت تصنع فى إيران كلها .

ولعل أهم ما نعرفه من المنسوجات الإيرانية فى العصر العباسى قطعة منسوجة من الحرير والقطن تسود لونها الحريرية الألوان الأصفر والأرجوانى والأزرق والأخضر المائل إلى الصفرة ولون صوف الجمل ، أما سديتها فأرجوانية . ومساحة هذه القطعة ٩٢ × ٥٤ سنتيمتراً وقوام زخرفتها رسوم فيلة متواجعة وتحتها شريط فيه سطر من الكتابة بالخط الكوفى البسيط ، نصه : « عز وإقبال للقائد أبى منصور بمحتكين أطال الله بقا [٥٠] » ويحف برسوم الفيلة من اليسار ومن فوق إطار به أربع مناطق رئيسية : الأولى من خطوط منكسرة ، والثانية من أشكال هندسية صغيرة بين شريطين رفيعين من الفروع النباتية (الأرابسك) ، والثالثة رسوم إبل متتابعة تنتهى فى ركن الزخرفة برسم طاووس . ونلاحظ أن بين أرجل الفيلة رسم



(شكل ٣٠٤) قطعة من الحرير، من نسج إيران في القرن الخامس أو السادس
بعد الهجرة (١١ - ١٢ م)

حيوان خرافي له جناحان ورقبة طويلة ورأس طائر (شكل ٣٠٣) ولعل القائد بختكين المقصود في هذه الكتابة هو القائد الذي عاش في بلاط عبد الملك بن نوح أمير خراسان وما وراء النهر وقد حبس وقتل على يد هذا الأمير سنة ٣٤٩ هـ (٩٦٠ م). وكانت هذه التحفة في كنيسة سان جوس Saint Josse من أعمال مدينة كاليه بفرنسا ثم نقلت منها إلى متحف اللوفر

بيارس . ومن المحتمل أنها جلبت من الشرق إبان الحروب الصليبية الأولى على يد الأمير أويستاش الرابع Eustache IV أمير بولونية الفرنسية وشقيق جودفرى أمير اللورين وملك بيت المقدس .

المنسوجات السلجوقية في إيران وبهادر الجزيرة وآسيا الصغرى

بدأت في عصر السلجقة نهضة شاملة في صناعة النسيج ، وذلك بتأثير تيارين مختلفين : الأول ما أفاده النساجون على يد السلجقة من الأساليب الفنية التي ازدهرت في آسيا الوسطى وأطراف الصين والتي تتجلى في دقة رسم النبات والطيور والحيوان . والثاني ما ازدهر في بلاد الجزيرة من أساليب فنية إسلامية في استخدام الفروع النباتية والأشرطة عوضاً عن الموضوعات الزخرفية الساسانية .

ومن أمثلة الأقمشة السلجوقية في إيران مجموعة من النسيج الحريري ، عثر عليها النقبون في أطلال مدينة الري ، وتعتبر مثالا صادقا للمنسوجات السلجوقية . وتمتاز بأن مظهرها العام يختلف كل الاختلاف عن مظهر المنسوجات الإيرانية في العصور السابقة مع أنها محتفظة ببعض العناصر الزخرفية القديمة ، مع دقة في الرسم وإتقان في النسيج ورقة وخفة في الوزن ، فترى على بعضها زخارف من أشكال هندسية متعددة الأضلاع أو زخارف بالخط الكوفي أو أشرطة من رسوم الحيوان ، أو دوائر فيها رسوم طيور وحيوانات تفصلها شجرة الحياة ، ولكنها دوائر أصغر حجماً وتكسب التحفة طابعاً فنياً ، وتبعدها عن القوة وعن البداهة التي تبدو على بعض الرسوم الساسانية .

وكانت مدينة الري في العصور الوسطى مركزاً عظيم الشأن في صناعة النسيج ، كما كانت في صناعة الخزف ، فقد أشار المؤرخون والجغرافيون إلى ذبوع صيتها في هذا الميدان ، فضلا عن أن أعمال التنقيب عن الآثار في أطلالها لم تسفر عن المنسوجات التي أثمرنا إليها بحسب بل عثر القوم على أنوال ترجح أن تلك الأقمشة كانت تصنع في مدينة الري نفسها .

ومن المنسوجات السلجوقية التي تنسب إلى إقليم فارس جنوب غربى إيران قطعة ترجع إلى القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (١١ - ١٢ م) . وقد كانت سابقاً في مجموعة رابنوت وتنتهى هذه التحفة بشريط من أربع مناطق ، الجانبيتان منها واسعتان وفيهما رسوم نباتية دقيقة ورسوم أوز في أسلوب زخرفي جميل ، أما المنطقتان الواقعتان في الوسط ففيهما سطران من الكتابة الكوفية تتكرر في إحداها عبارة « لا تأمن الموت في طرف ولا نفس » وفي

الأخر عبارة « ولو تخذت بالحجاب والحرس »
(شكل ٣٠٤).



(شكل ٣٠٥) قطعة من النسيج باسم
كعباد سلطان قونية في القرن السابع
المجري (١١٣ م)

ومن المنسوجات السلجوقية أيضاً قطعة في
مجموعة السزمور وتنسب إلى مدينة يزد وترجع
إلى القرن السادس الهجرية (١٢ م) وأرضيتها
زرقاء مائلة إلى السواد وعليها شريط من الكتابة بخط
كوفي رائع المظهر وترينه رسوم جميلة (شكل ١٦٢).

ومن الخزاف المألوفة في المنسوجات السلجوقية
من إيران ما نراه على قطعة في متحف فكتوريا والبرث
فيها دوائر تضم رسوم جوارح وأسود مجنحة تفصلها
أشجار الحياة، بينما تتألف الدوائر نفسها من أشرطة
فيها دوائر صغيرة تحتوي كل منها على رسم حيوان،

ومن تلك الخزاف أيضاً رسوم آدمية تشبه ما نعرفه في صور المدرسة السلجوقية وعلى الخزف
الإيراني ذي البريق المزدني أو الخزاف النقوشة تحت الدهان في القرن السابع الهجري (١٣ م)
ولعل أبداع ما نعرفه من هذه الرسوم الآدمية موجودة في مناطق على شكل الكثرى في قطعة
بمجموعة السزمور، وتضم كل منطقة رسماً آدمياً بينهما شجرة وحولها شريط من
الكتابة بخط كوفي جميل المظهر ورائع الزخرفة، ونصها: « كل ابن انثى وإن طالت سلامته
 يوماً على آلة حديد محمول » ويزى على قطعة أخرى رسم نسر كبير ذي رأسين وجناحه
مبسوطان وبينهما رسم إنسان متوج وعلى يمينه ويساره رسم أسد مجنح وتحت هذا النظر
سطر من الكتابة بخط زخرفي جميل. والواقع أن موضوع النسر ذي الرأسين قديم في
الشرق الأدنى ولا سيما في بلاد الجزيرة وعند الحيثيين ثم اتخذ بعض الأمراء المسلمين من
التركمان والكرد شارة لهم في سوريا وشمال العراق في القرنين السادس والسابع بعد الهجرة
(١٢ - ١٣ م).

أما في بلاد الجزيرة فقد احتفظت صناعة النسيج في العصر السلجوقي بالنهضة التي عرفتها في
القرن الرابع لإبداية القرن الخامس الهجري (١٠ - ١١ م). وقد أشار مركوپولو في حديث
رحلته في القرن السابع الهجري (١٣ م) إلى ازدهار نسج الحرير والديباج في بغداد والموصل.
والحق أن النهضة في صناعة النسيج كانت عامة في الأقاليم التي خضعت لحكم السلاجقة.

ولم تكن الخزاف المستعملة حينئذ في منسوجات بلاد الجزيرة وآسيا الصغرى تختلف كثيراً عما عرفناه في إيران في العصر نفسه . فأنها تتفق كلها في التحرر من العنف والجفاف المعروفين في الأساليب الفنية الساسانية وفي الجمال الزخرفي الذي نلمسه في تأليف الرسوم واستعمال الخزاف الكتابية .

ومن المنسوجات السلجوقية التي تنسب إلى آسيا الصغرى في القرن السابع الهجري (١٣ م) قطعة من الديباج في متحف الفرفة التجارية بمدينة ليون . وقوام زخرفها دوائر من أشرطة ذات وريدات ، وتضم هذه الدوائر رسوم سباع متدبرة ولاذيل لها ، فوق أرضية من زخارف نباتية (شكل ٣٠٥) . وفي طرف القطعة بقية شريط من الكتابة النسخية نصه : « [علاء الدنيا] والدين أبو الفتح كيقباد بن كيخسرو برهان [أمير المؤمنين] » .
فهي إذن باسم كيقباد الأول سلطان قونية فيما بين عامي ٦١٦ و ٦٣٤ هـ (١٢١٩ و ١٢٣٦ م) أو كيقباد الثاني سلطانها فيما بين عامي ٦٩٦ و ٧٠٠ هـ (١٢٩٦ و ١٣٠٠ م) .

المنسوجات الإيرانية في عصر المغول والتيموريين

لم تصل إلينا منسوجات كثيرة يمكن الجزم بنسبتها إلى إيران في القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (١٤ - ١٥ م) . ولكن المعروف أن النساجين الإيرانيين منذ القرن السابع الهجري تأثروا بزخارف المنسوجات الصينية إلى حد كبير ، بسبب ازدياد الوارد من هذه المنسوجات ثم بسبب غزوات المنول واتساع تجارة إيران مع الشرق الأقصى وقدم كثير من النساجين الصينيين إلى إيران وبسبب إقبال القوم على تقليدها والنسج على منوالها .

والمعروف أن مقاليد الحكم في الصين كانت حينذاك في أيدي أسرة يوان المنولية الأصل والتي ظلت تحكمها حتى سنة ٦٦٨ هـ (١٣٦٧ م) . وكان طبعاً أن عظم التبادل الثقافي والفني بين أبناء البيت الواحد من المنول في أمباطوريتهم بالصين وأمباطوريتهم في إيران . بل إن جاليات إسلامية نمت في الصين حينئذ واشتغلت بنسج الحرير الذي كان يصدر إلى أنحاء الشرق الإسلامي ، فيؤثر على الأساليب الفنية في مراكز النسج فيه . وأقبل النساجون في إيران على تقليد الموضوعات الزخرفية الصينية كالنتين والمثناء وما إلى ذلك من الحيوانات الخرافية ثم زهرة اللوتس وعود الصليب (Piony. Pivoine) ورسوم السحب الصينية (تشي) التي امتازت بها المنسوجات الصينية منذ عصر أسرة هان (٢٠٢ ق م - ٢٢٠ م)



(شكل ٣٠٦) قطعة نسيج من الحرير اللامع خضراء اللون وفيها خيوط مفضضة . من القرن ٨ هـ
(١٤ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين

ومن أهم مراكز النسيج الإيرانية في عصرى المغول والتموريين هراة ونيسابور ومرو ونهر ورم وسمرقند وقاشان ويزد وإصفهان . ويظهر جمال المنسوجات المغولية والتمورية في اللباس والأقمشة المرسومة في الصور التي ترجع إلى هذين العصرين . وعرف النساجون في ذلك الوقت تنظيم الزخرفة في أشرطة ، على النحو الذي أقبل عليه النساجون في شتى أنحاء العالم الإسلامي وكان بعض تلك الأشرطة يملأ بمخطوط هندسية مستقيمة أو منكسرة أو متقاطعة . كما أقبلوا على موضوعات زخرفية نباتية محورة عن الطبيعة تحويراً بسيطاً وتتناز بأن رسوم أوراق الشجر فيها قد تنبت من الفروع والسيقان وأحياناً من الأرض نفسها فتغطي النسيج



كله وتجعله كالحديقة الفناء . ومن الموضوعات الزخرفية التي أقبل عليها النساجون في هذين العصرين رسوم الفروع النباتية (الأرابسك) ورسوم بلاط القاشاني .

وتنسب إلى مدينة تبريز مجموعة من الأقمشة النولية الحريرية ، عليها رسوم حيوانات أوطيور كبيرة (شكل ٣٠٦) . وعلى إحدى القطع من تلك المجموعة كتابة بالخط النسخي الكبير باسم السلطان « علاء الدنيا والدين أبي سعيد بهادرخان » وهو السلطان الأيلخاني الذي حكم إيران فيما بين عامي ٧١٦ و ٧٣٦ هـ (١٣١٦ و ١٣٣٥ م) . وكانت هذه التحفة محفوظة في أحد متاحف فيينا . وهي جزء من كفن رودلف الرابع دوق النمسا .

(شكل ٣٠٧) قطعة نسيج من الحزير محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة . من صناعة إيران في القرن ١٠ هـ (١٦ م)

ومن المنسوجات التي قد تنسب إلى هذا العصر المجموعة التي يظهر فيها

التأثر الكبير بالأساليب الفنية الصينية والتي كتب على بعض قطعها اسم السلطان الملوكي الناصر محمد بن قلاوون وقد تحدثنا عنها في بعض الكلام على المنسوجات الملوكية (انظر شكل ٢٩٨) . وهناك مجموعة أخرى يظهر فيها هذا التأثر الكبير بالزخارف الصينية . ورسوم هذه المجموعة في أشرطة بعضها مقيم إلى مناطق متعددة . وقد جاء على إحدى هذه القطع اسم ناسجها « عبد العزيز » .

وامتاز عصر التيموريين بأنواع من المنسوجات ولا سيما النسيج القصب بالذهب والفضة والمزّين برسوم طيور صينية الطراز . وزاد وجود زهرة اللوتس في زخارف المنسوجات في القرن التاسع الهجري (١٥ م) كما زادت الدقة في رسم الموضوعات الزخرفية عامة ، ولا سيما البط الذي استخدم كثيراً في زخارف ذلك العصر .



(شكل ٣٠٨) رداء من الخمل (القطيفة) . من صناعة مدينة يزد بإيران في القرن الحادى عشر
الهجرى (١٧ م) محفوظ بمتحف استوكهلم

المسوجات الإيرانية في العصر الصفوي



كان العصر الصفوي
أعظم المصور في تاريخ
النسوجات الإيرانية فكان
علية القوم يسرفون في
استعمال الأقمشة الثالية
إسرافاً لا حد له . وكانت
مصانع النسيج تخرج منها
كيات وافرة يحمل التجار
مضها إلى الأسواق في
أوروبا والشرق الأدنى .
وكانت زخارف تلك
النسوجات تنم عن الأناقة
والنضوج الفني . ووصل
الناسجون إلى ثروة زخرفية
لم تعرفها المصور السابقة

وأقبلوا على رسوم الزهور (شكل ٣٠٩) سترة من الديباج ، من نسيج إيران في القرن الحادي عشر
والفروع النباتية والراواح . عفوطة في متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب
المجری (١٧ م) . بحاسة فؤاد الأول
النخيلية ومناظر الحدائق

الفناء والطيور والفزلان ورسوم السحب الصينية ، كما وصلوا في الصباغة إلى إخراج أدق
الألوان وأكثرها تنوعاً . وأتقنوا فضلاً عن ذلك شتى أنواع النسوجات . من ديباج وقطن
وأطلس ومخمل (قطيفة) .

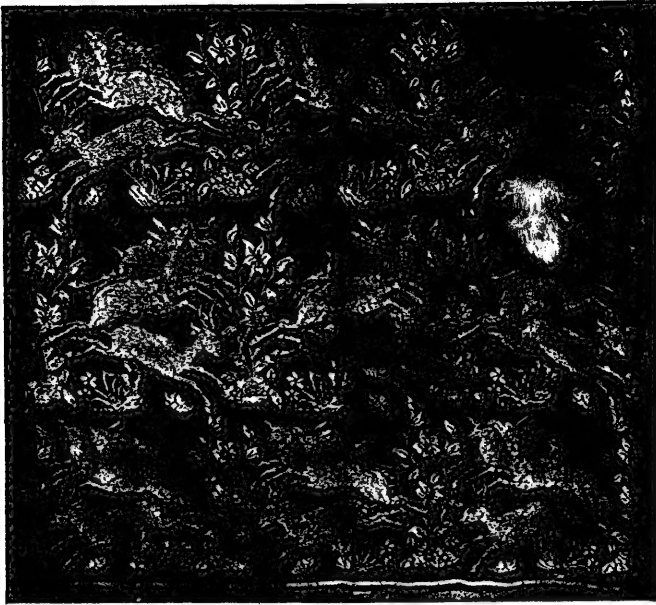
ومن أبين صفات النسوجات الصفوية قربها من الصور المرسومة في ذلك العصر . ولا عجب
فقد كان كثير من المصورين يشتغلون بأعداد الرسوم للنسوجات . وكان قوام الزخرفة في
بعض هذه النسوجات مناظر من قصص الشاهنامه أو منظومات الشعراء الإيرانيين المعروفين
أو مناظر تمثل الأمراء والنبل في الصيد ، فضلاً عن مناظر الحفلات في الحدائق والهواء الطلق .



(شكل ٣١٠) قطعة من حرير لامع ذى زخارف مطرزة ، من صناعة إسفهان
فى القرن ١١ هـ (١٧ م)

وطبىعى أن ملابس القوم فى هذه الرسوم تساعد على معرفة التاريخ الذى تنسب إليه (شكل ٣٠٧) وكانت الأساليب الفنية فى مدرسة رضا عباسى واضحة فى زخارف تلك المنسوجات (شكل ٣٠٨). وأقبل النساجون الإيرانيون على استعمال رسوم الطيور والحوانات فى زخارفهم (الأشكال ٣٠٩ و ٣١٠ و ٣١١)، كما استخدموا رسوم الزهور والنباتات (شكل ٣١٢ و ٢١٤) وكانت كل هذه الرسوم غاية فى الدقة والجمال الزخرفى دون تحوير كبير عن الطبيعة .

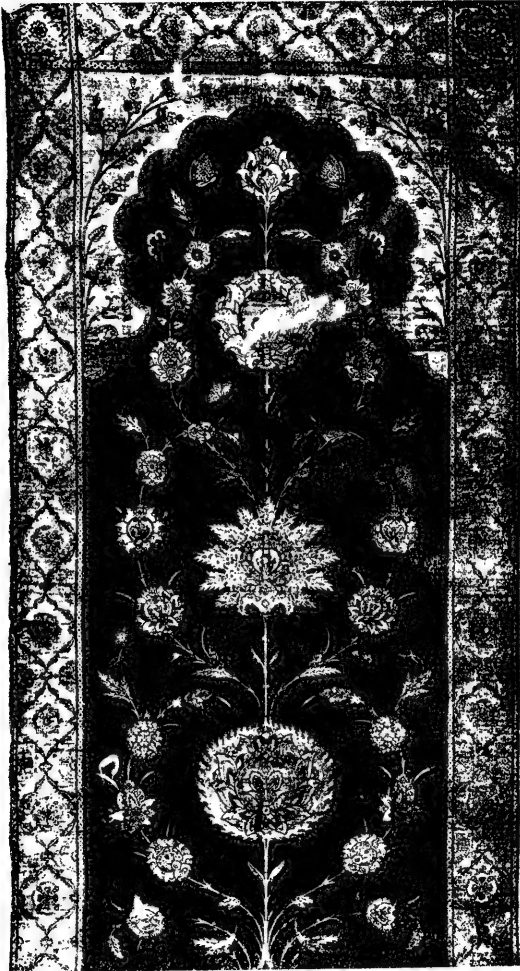
وكان يحدث أحيانا أن يعمد النساج إلى تحوير رسوم الحيوانات والطيور عن الطبيعة تحويرا كبيرا وإلى ترتيبها فى أسلوب يجعلها موضوعات زخرفية منسقة . وكان أكثر ما يحدث هذا فى قطع النسيج المطرزة فى القرن الحادى عشر الهجرى (شكل ٣١٣). كما كان يحدث أحيانا أخرى أن يجمع النساج بين هذه الزخرفة المنسقة وغيرها من الرسوم النباتية، على نحو ما نرى فى قطعة نسيج مطرزة ومحفوطة فى دار الآثار العربية بالقاهرة . وقوام الزخرفة فيها



(شكل ٣١١) قطعة نسيج من الحرير ، من صناعة يزد
في القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) .

ورسوم زهور حمراء وسباع سوداء محوره عن الطبيعة ، ويحيط بالزهور والسباع أشرطة حمراء بها كتابة سوداء وزرقاء . وتتماقب الأشرطة بحيث تؤلف أشكالا متوازية الأضلاع تضم رسوم أشخاص فى حديقة (شكل ٣١٥) . ولكن الرسوم النباتية ورسوم الطيور والحيوانات كانت فى بعض المنسوجات الصفوية المطرزة قريبة جداً من الطبيعة (شكل ٣١٦) .

ومما أنتجته مصانع النسيج الإيرانية فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر بعد الهجرة ١٧ - ١٨ م) أحزمة حريرية طويلة ، قوام زخارفها أشرطة أفقية تنتهى فى طرفها بمنطقة أوسع مساحة وفيها جامات وزخارف نباتية (شكل ٣١٧) . ويمتاز هذا النوع من الأحزمة بأن النساجين فى جنوب شرقى بولنده أقبلوا على تقليده فى القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م) بعد أن ازدهرت تجارتها على يد التجار الأرمن واليهود فى وسط أوروبا وجنوبها الشرق . وزاد الإقبال على هذه الأحزمة حتى عمل النساجون البولنديون على نسج مثلها فى بولنده ، واستعملوا



(شكل ٣١٢) قطعة نسيج على بخيوط معدنية . من صناعة « مغيث » بأصفهان في عهد الشاه عباس الأكبر ، محفوظة في متحف شيكسبيريا وألبرت

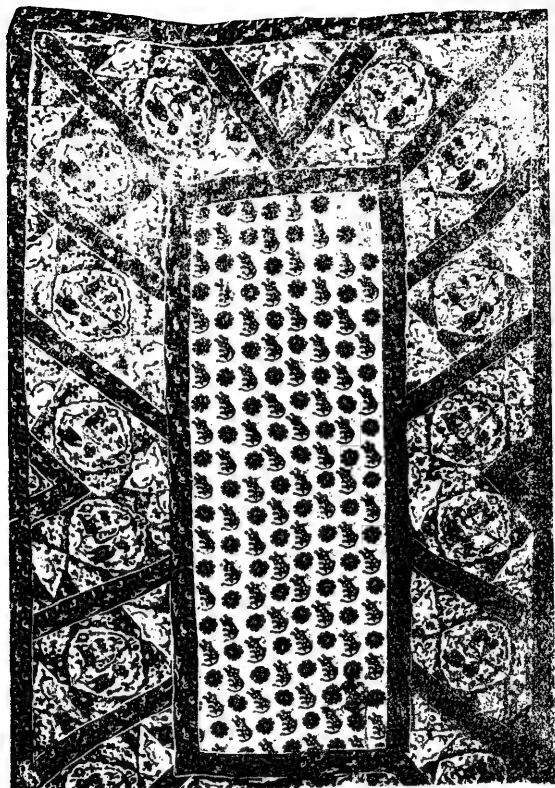


(شكل ٢١٣) بقعة من النسيج الطرز ، من صناعة إيران في القرن ١١م (١٧م)
محفظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

زخارفها المكونة من الأشرطة والرسوم الهندسية ورسوم الزهور . ولم تلبث منتجات
الصناعة المحلية أن طفت على الأحزمة الشرقية الواردة من إيران أو اسطنبول .
وكانت أعظم مراكز النسيج في مصر السفلى تبريز وهرات ويزد وإصفهان وقاشان
ورشت ومشهد وقم وساهو وسلطانية واردستان وشروان .
وقد وصلت إلينا أسماء بعض النساجين الإيرانيين في هذا العصر . مثل غياث وعبد الله
وحسين ويحيى ومعز الدين بن غياث وإيان محمد في القرن العاشر الهجري (١٦م) ومحمد
خان وعلي وإسماعيل قاشاني ومعين ومنيث وآقا محمود في القرن الحادي عشر .



(شكل ٣١٤) رداء من الديباج . من نسج إيران في القرن الثاني عشر الهجري (١٨٠٠ م)
محفوظ في متحف المنسوجات بمقاطعة كولومبيا بأمريكا



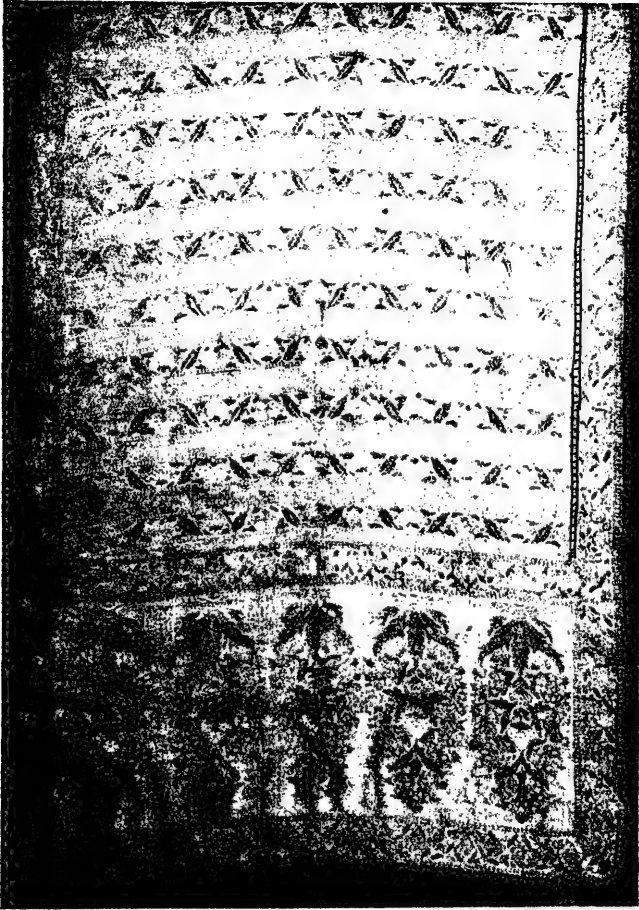
(شكل ٣١٥) قطعة من نسج مطرزة في إيران من القرن العاشر الهجري (١٦ م)
ومخفوفة في دار الآثار العربية بالقاهرة

ولا ريب في أن أدع المنسوجات الصفوية هو الخمّل (القطيفة) ذو الرسوم القوية والألوان الجليّة المتألّعة . وقد اشتهرت بإنتاجه مدينة قاشان في القرن العاشر الهجري وبداية القرن الحادي عشر (١٦ - ١٧ م) . وامتاز برسومه التي تشبه إلى حد كبير رسوم المصور في المخطوطات . ولما تولى الشاه عباس الأكبر سنة ٩٨٥ هـ (١٥٨٧ م) ، وكان كما نعرف من أعظم رعاة الفن والفنانين في إيران ، شمل برعايته إنتاج الديباج والخمّل الثمين ، وأنشأ المصانع لتسجيمهما في شتى البلاد الإيرانية ولا سيما إصفهان .



(شكل ٢١٦) قطعة نسج مطرزة الحرير ، من صناعة إيران في القرن الثاني عشر الهجري (١٨ م) .
ومحفظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك

وكان إنتاج المنسوجات الإيرانية عظيماً في بداية القرن الثاني عشر الهجري (١٨ م) ولكن
الأزمة الاقتصادية طغت على البلاد بعد الفتح الأفغاني ، وقنع القوم بالرخيص من الأقمشة ،



(شكل ٣١٧) حزام من الحرير - من إيران في القرن ١١ م (١٧ م)

وعُفُوط في دار الآثار العربية بالقاهرة

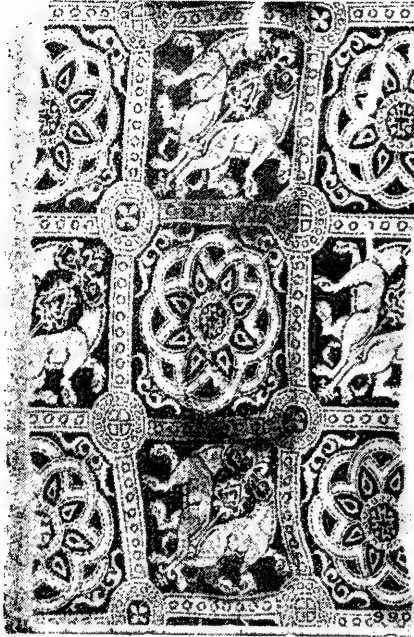
ولا سيما المنسوجات المطبوعة المروقة باسم « قلم كار » وكانت تصنع بمدينة قاشان في القرن الثاني عشر الهجري (١٨ م) وازدهرت صناعتها بعد ذلك في إصفهان وفي الهند أيضاً ، وأصبحت في القرن الماضي من أهم صادرات الشرق إلى أوروبا .

المنسوجات في الأندلس

أدخل العرب في الأندلس نظام الطراز ، وازدهرت على يدهم صناعة النسيج في مراکز مختلفة من شبه الجزيرة الأسبانية وقد ذكر المؤرخون في العصور الوسطى أن قصب السبق في هذا الميدان كان لمدينة المرية ، فأشار الإدريسي الى أنه كان بها في عصر المرابطين من طرز الحرير ثمانمائة طراز « يعمل بها الحلل والديباچ والسقلاطون والاصهباني والجرجاني والستور السكالة والثياب المعينة والجر والمغتابي والماجر وصنوف أنواع الحرير » أما أهم المراكز الأخرى لصناعة النسيج في الأندلس فالقة واشبيلية وغرناطة ومرسية . فضلا عن ذلك فقد أشار بعض المؤلفين في العصور الوسطى إلى أن تربية دودة القز أدخلت إلى الأندلس في القرن الرابع الهجري (١٠م) على يد امرأة من الشام ثم ازدهر استخراج الحرير في الأندلس وأصبح يصدر منها إلى سائر البلاد في أوروبا والعالم الإسلامي .

ولعل أقدم المنسوجات التي تنسب إلى الأندلس قطعة محفوظة في المجمع الأسباني للمعلوم التاريخية بمدريد . وهي من خيوط الحرير والذهب وقوام زخرفتها مرتبط فيه جامات تضم رسوم أشخاص جالسين ورسوم سباع وطيور وحيوانات أخرى ، وفيه سطران من الكتابة الكوفية ، نص ما يقرأ منها : « بسم الله الرحمن الرحيم البركة من الله واليمن والدوام للخليفة الإمام عبدالله هشام المؤيد بالله أمير المؤمنين » والملاحظ في رسوم هذه التحفة وكتابتها أنها تشبه إلى حد كبير رسوم بعض المنسوجات الفاطمية حتى تساءل بعض مؤرخي الفنون الإسلامية عما إذا كان محتملا أن نظن أنها لم تصنع في الأندلس نفسها . ولكننا نستبعد أن تكون من صناعة مصرية ، لأن الخليفة هشام الثاني الذي تنسب إليه هذه التحفة حكم الأندلس بين عامي ٣٦٦ و ٣٩٠ هـ (٩٧٦ و ١٠٠٩ م) بينما تشبه زخارف هذه التحفة ما رآه على المنسوجات الفاطمية في عصر المستنصر الذي كان يحكم في مصر بين عامي ٩٢٧ و ٩٨٧ هـ (١٠٣٥ و ١٠٩٤ م) . ولكنها بعيدة بعض الشيء عن الزخارف الفاطمية الماصرة لها في عصرى العزيز والحاكم . فضلا عن ذلك فإن الرسوم الآدمية في زخارف هذه التحفة الأندلسية تشبه الرسوم الآدمية التي نعرفها في زخارف العلب العاجية الأندلسية في القرن الرابع الهجري (١٠ م) وهي زخارف لم يقبل على استعمالها النساجون في مصر .

وفي متحف كوبرنيون Cooper Union بنيويورك قطعة من الحرير قوام الزخرفة فيها دوائر متقاطعة تضم رسوم أشخاص في منظر شراب ، ويشبه أسلوبهم الفني رسم



(٣١٨) قطعة من الديباج الأحمر والزرني اللون . من الأندلس في القرن السادس أو السابع الهجري (١٢ - ١٣ م) . مخنونة في متحف فكتوريا والبرت

الأشخاص على اللعب
العاجية الأندلسية في القرن
الخامس الهجري (١١ م) ،
مما يرجح معه أن هذه
التحف من صناعة هذا
القرن . كما أن في المتحف
التروبوليتان بنيويورك
قطعة من الديباج تتألف
زخارفها من دوائر فيها رسم
موسيقى بين يحملون الدف ،
ويذكر هذا الرسم بالرسم
الآدمية التي نعرفها في
المتحف الساجوقية في القرن
السادس الهجري (١٢ م) .
فالراجح أن تلك التحفة
ترجع إلى هذا التاريخ .
ومن المنسوجات

الأندلسية المشهورة قطعة
من الديباج ذي الخيوط
الحريرية والذهبية ، كانت

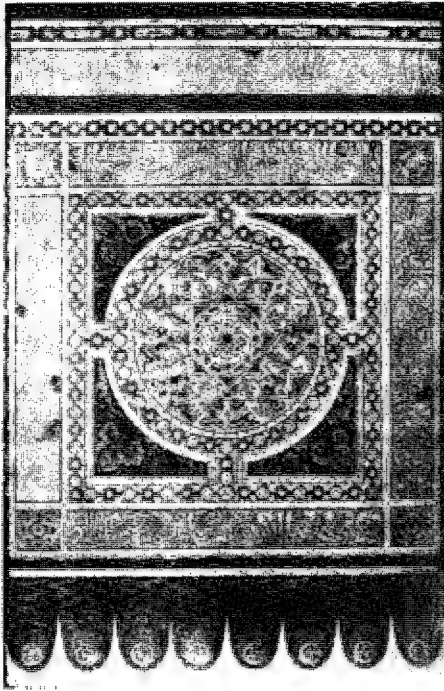
تخفظ فيها وثيقة في محفوظات كاتدرائية سلمنكة بأسبانيا ، من عهد فرناندو الثاني
ملك ليون في القرن السادس الهجري (١١٥٨ - ١١٨٨ م) والراجح أن هذه التحفة
ترجع إلى عصر هذا الملك ، وقوام زخرفتها من أشرطة ذات كتابات كوفية وتواف دوائر
فيها رسوم طيور متدبرة ولافتة رؤوسها . وبين الدوائر نجوم حولها زخارف نباتية . وكان
هذا النوع من الزخرفة محبوباً للنساجين في الأندلس . وقد وصلت إلينا قطع ترجع إلى القرن
السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ - ١٣ م) ومن بينها قطعة في متحف فكتوريا والبرت
(شكل ٣١٨) وقطعة أخرى في متحف الفنون التطبيقية ببرلين (شكل ٣١٩) وتكرر



(شكل ٣١٩) نسيج حريري من الأندلس في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢—١٣ م)
في متحف الفنون التطبيقية في برلين

في شريط هذه القطعة الأخيرة عبارة « البتالله » ، في أسلوب زخرفي ، فتبدو مقروءة حيناً ومقلوبة من اليسار إلى اليمين حيناً آخر .

وهناك مجموعة أخرى من المنسوجات المنسوبة إلى الأندلس تمتاز زخارفها بالدوائر التي تضم رسوماً غنيمة المظهر قوية الطابع بعضها آدمى وبعضها الآخر أشكال حيوانات وطيور . ومن أبدع ما نعرفه من هذه المجموعة قطعتان في متحف فيش Vich بأسبانيا ، الأولى قوام زخرفتها دوائر من الأشرطة ذات الرسوم الحيوانية وتضم كل دائرة رسم رجل ذي لحية وشعر غزير يضم بين ذراعيه أسدين . وفوق الدوائر شريط من الكتابة الكوفية ، أما القطعة الثانية فإن أشرطةها الداخلية تضم حيوانيين مجنحين ولكل منهما رأس آدمي .



(شكل ٣٢٠) علم أوستار من الأندلس في القرن السادس
الهجرى (١٢ م) محفوظ في أحد أديرة مدينة برغش

ومن الأقمشة الأندلسية
الشهورة علم أوستار من
خيمة ، ومحفوظ الآن في
أحد الأديرة بمدينة برغش
Monasterio de les
Huelgas, Burgos
طوله ٣١٧ وعرضه ٢١٧
سنتيمتراً ، وقوام زخرفته
رسوم نباتية وهندسية
(شكل ٣٢٠) تشبه رسوم
الصفحات الذهبية في بداية
المخطوطات ، وعليه خمسة
أسطر من الكتابة الكوفية
نصها ، العلوى : « أعوذ بالله
من الشيطان الرجيم بسم الله
الرحمن الرحيم » والأوسط :
« يا أيها الذين آمنوا هل
أدلكم على تجارة تنجيكم
من عذاب أليم » والأيسر :
« ذلكم خير لكم إن كنتم
تعلمون ينفّر لكم ذنوبكم ويدخلكم جنات » والسفلى : « تجري من تحتها الأنهار ومساكن
طيبة في جنات عدن ذلك » .

ومن منتجات الأندلس في القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (١٤ - ١٥ م) نوع من
النسوجات تشبه زخارفه رسوم كثير من زخارف قصر الحمراء ، ولذلك فإنهم ينسبونه إلى
طراز هذا القصر . ويمتاز هذا النوع برسوم الأطباق النجمية والأشرطة المتداخلة والجدائل
والأشكال الهندسية ، مما يجعل زخارفه تبدو كأنها رسوم مجموعة من بلاط القاشاني وفضلا
عن ذلك فإننا نجد فيه أشرطة من الكتابة بالخط الكوفي ذى الحروف الزخرفية المتشابكة

وقد كان الإقبال عظيماً على هذه المنسوجات ذات الزخارف الهندسية فيما بين القرنين الثامن والعاشر بعد الهجرة (١٤ - ١٦ م) ولكنها عرفت في القرن السابع كما يبدو من زخارف قطع موزعة بين متاحف مدريد ونيويورك وروما ولندن وغيرها . وكانت كلها جزءاً من ثوب أخرج سنة ١٨٤٨ م من قبر الأميردون فيليب ابن فرديناند القديس ملك أسبانيا . وقد مات هذا الأمير سنة ١٢٧٤ م ودفن في مدينة صغيرة Villalcazar de Sirga من أعمال بلنسية . وقوام الزخرفة في هذه القطع أشرطة متشابكة ونجوم ودوائر ومربعات وأشرطة من الكتابة الكوفية الزخرفية والكتابة بخط النسخ الغربي .

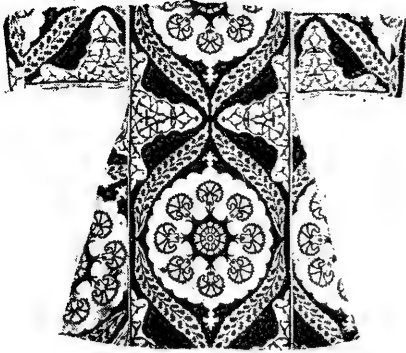
المنسوجات في الطراز العثماني

ازدهرت صناعة النسيج في الأمبراطورية العثمانية وكان أهم منتجاتها الديباج والمخمل (القطنية) . ومعظم هذه المنتجات النفيسة كان فيما بين القرنين العاشر والثاني عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٨ م) . ولكن هناك بعض قطع يمكن نسبتها إلى القرن التاسع الهجري (١٥ م) ، لأن زخارفها تشبه زخارف المنسوجات التركية في ملابس الأشخاص المصورين في اللوحات الفنية الإيطالية التي ترجع إلى هذا القرن ، ولا سيما لوحات المصور جنتيلي بيليني Gentile Bellini (١٤٢٩ - ١٥٠٧ م) . وكانت أهم مراكز النسيج في آسيا الصغرى بروسة واسكدار .

وامتازت المنسوجات التركية بالموضوعات الزخرفية النباتية . ولم يكن في رسومها التنوع الذي عرفناه في رسوم المنسوجات الإيرانية ، بل أقبل النساجون على رسوم الزهور كالقرنفل والخزامى والسوسن والورد وما إلى ذلك مما نجمده أيضاً على الخزف والقاشاني الذي كان يصنع حينئذ في تركيا وسوريا ولاسيا في مدينة إزنيق (شكل ٣٢١) .

وكانت المنسوجات ذات الموضوعات الزخرفية الكبيرة المساحة تستعمل في الستائر والأغطية بينما كانت سائر الأقمشة تستعمل في الملابس النفيسة في شتى أنحاء الأمبراطورية العثمانية . وتقلب على المنسوجات التركية الألوان ، الأحمر والأخضر والأرجواني . كما أن نسجها كان يدخل فيه أحياناً خيوط الفضة المذهبة .

والملاحظ أن النساجين الترك نقلوا في موضوعاتهم الزخرفية كثيراً من العناصر الزخرفية الإيرانية ولا سيما الرسوم النباتية والراوح النخيلية (بالت) ، كما نقلوا من المنسوجات الإيطالية ، ولا سيما المخمل المصنوع في البندقية ، رسوم الرمان وبعض العناصر الزخرفية التي



(شكل ٣٢١) رداء من المخمل . من تركيا في القرن العاشر
او الحادى عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م)



(شكل ٣٢٢) غطاء سرج من المخمل المصنوع في
بروسه في القرن العاشر الهجرى (١٦ م) .

سادت هناك في القرن
الخامس عشر الميلادى .
ولا عجب فقد كانت
التسويجات الإيرانية
والإيطالية كثيرة في تركيا
فضلا عن أن السلاطين
العثمانيين ولاسيما سليمان
القانونى استقدموا الفنانين
الإيرانيين من إيران
والحقوم بخدمة البلاط
وشجعوا كثيراً منهم على
النهضة بصناعتى النسيج
والخزف .

وكان قصب السبق في إنتاج
المخمل موقوداً لمدينة بروسه (شكل
٣٢٢) وأقبل النساجون فيها على
الإبداع في ترتيب رسوم الزهور
والنباتات في شتى الأوضاع وفي مختلف
الجمامات والمناطى . كما استعملوا زخارف
على هيئة المروحة وأخرى على شكل
دائرة تضم رسم هلال تحف به زخرفة
متعرجة تشبه رسم السحب الصينية .
ولاشك في أن الديباج التركى
من أبدع ما أخرجته مصانع النسيج
في العالم الإسلامى . ولعل أكثر
الموضوعات الزخرفية انتشاراً فيه
المناطى البيضاء الشكل والملوئة
برسوم الزهور المختلفة .



(شكل ٣٢٣) قطعة من الفسيج السمان في القرن الحادى عشر أو الثانى عشر بعد الهجرة (١٧ - ١٨ م)، محفوظة في متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول .

وقد انتشرت زخرفة المنسوجات بالتطريز في مصر العثمانى فى آسيا الصغرى وفى أملاك الدولة العثمانية فى البلقان . ولم تكن الموضوعات الزخرفية المطرزة تختلف كثيراً عن الموضوعات السالوفة فى الحبل والديباج .

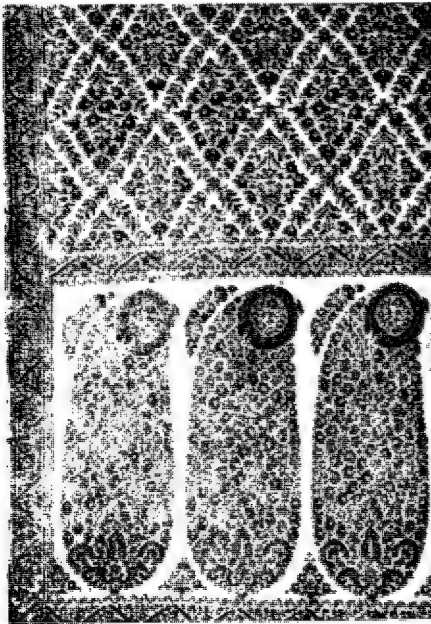
ومن أنواع المنسوجات العثمانية أقنعة من الحرير عليها كتابات فى أشرطة أفقية أو متعرجة (شكل ٣٢٣) . وكانت تنسج لتكسى بها القبور والأضرحة . وتشمل كتاباتها بعض الآيات القرآنية أو العبارات المألوفة فى الدين الإسلامى كالتهادتين أو أسماء الخلفاء الراشدين أو « الله ربى ولاسواه ، محمد حبيب الله » أو بعض الأحاديث النبوية المشهورة .

المفسومات فى الزنبر

كان طبيعياً أن تزدهر صناعة النسيج فى المند بعد الفتح الإسلامى ، لأن المندود حازوا قصب السبق فى هذه الصناعة منذ المصور القديمة ، وذاع صيتهم فى نسيج الأقمشة القطنية



الهندى غنياً بما فيه من الخيوط (شكل ٣٢٤) قطعة من النسيج الهندي المطرز في القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) . محفوظة في متحف فكتوريا والبرت .



(شكل ٣٢٥) شال من الكشمير . هندى من القرن ١٢ هـ (١٨ م) .

الدقيقة . وقد أقبل الأباطرة النول في العصر الإسلامى على تشجيع هذه الصناعة وفرضوا عليها رقابة حكومية على نحو ما عرف في سائر أمحاء العالم الإسلامى . فازدهر على يدهم نسج الديباج ولاسيا في لاهور وبنارس وأحمد آباد وأورنجباد . وكان الديباج (شكل ٣٢٤) الهندى غنياً بما فيه من الخيوط الذهبية والموضوعات الزخرفية الفاخرة ، وحسبنا ما نراه في المنسوجات المستعملة في ملابس عليّة القوم في الصور المنسوبة إلى هذا العصر . وكانت رسوم الزهور والفروع النباتية القريبة من الطبيعة عنصراً أساسياً من عناصر الزخرفة في المنسوجات الهندية (شكل ٣٢٤) .

واتقن الهندود تزيين المنسوجات بالزخارف المطبوعة وأخرجت مصانهم كميات عظيمة من هذه المنسوجات كانت تصدر إلى شتى أمحاء العالم . كما أهتموا في القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م) صناعة شيلان الكشمير ذات الزخارف المنسوجة أو المطرزة . وكان قوام زخارفها الرسوم النباتية الدقيقة

وغير ذلك من الموضوعات الزخرفية المألوفة في الطراز الهندى (شكل ٣٢٥) .

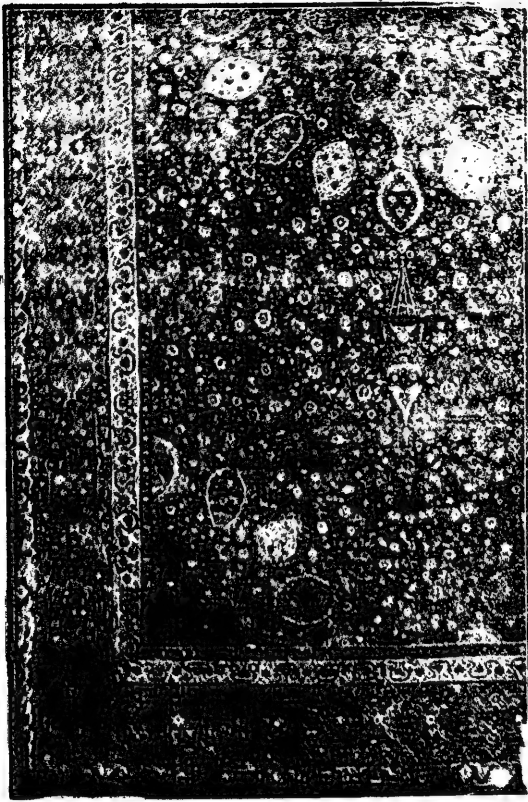
السجاد

السجاد المصري في فجر الإسلام وفي العصر الفاطمي

كشفت دار الآثار العربية في حفائرها بالفسطاط قطعاً من السجاد ذات شأن عظيم في دراسة السجاد في فجر الإسلام . ومن بينها قطعة عليها بقية تاريخ يرجع أنه سنة ست ومائتين بعد الهجرة (٨٢١ م) . وفي بعض المتاحف والمجموعات الفنية قطع من هذا النوع تشهد كلها بأن صناعة السجاد كانت معروفة في مصر في القرن الثالث الهجري (٩ م) وأن خيوط الكتان كانت تستعمل في السدى والاحمة وأن المقد كانت على خيوط اللحمة وأن السجاد الذي كان يصنع في ذلك العصر لم يكن كبير المساحة . وفي المتحف التروبوليتان بنيويورك قطعة من السجاد عليها كتابة بخط كوفي دخلته الزخرفة والراجع أنها ترجع إلى العصر الفاطمي . ولا ريب في أن صناعة السجاد كانت زاهرة في مصر الفاطمية ، فقد أشار القرظي إلى شهرة مدينة أسبوط في إنتاج السجاد الذي يشبه سجاجيد أرمينية . وقد ذكر اليعقوبي ذلك قبل القرظي بعدة قرون .

السجاد الإيراني

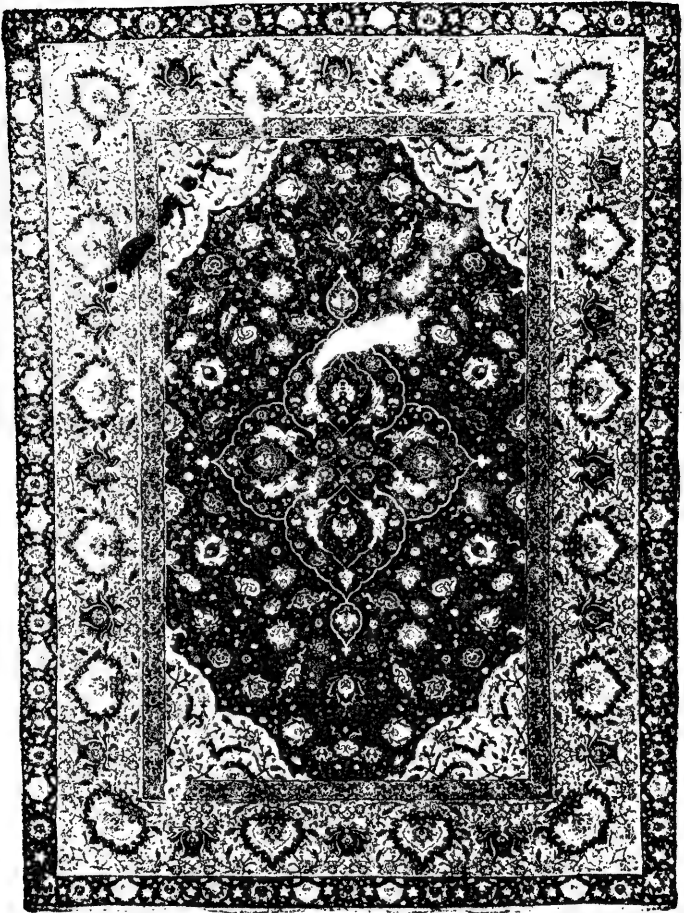
ترجع شهرة إيران في صناعة السجاد إلى العصور القديمة فقد كانت تصدره إلى الأغريق ثم إلى البيزنطيين ثم إلى الغربيين في العصور الوسطى . وكان الإيرانيون يصبغون خيوط السجاد بالألوان النباتية والحيوانية قبل نسجها . والسجاد الإيراني ، كسائر السجاجيد اليدوية الشرقية ، له نملة مستقلة عن رقعة ، والرقعة نسيج عادي له سدا وله لحمة ، أما النملة فنحصل مستقلة من الصوف المشوط تعقد من أواسطها على خيوط السدى . أما في السجاد المكنى الغربي ، فإن النملة تكون من الرقعة ، إذ أنها ليست إلا نتوءات خرجت بها خيوط الرقعة عن مستوى الرقعة نفسها . والمعروف أن نوع العقدة يختلف باختلاف البلاد . فالعقدة الفارسية تلتف الحصلة فيها وراء خيط واحد من السدى ولا تلتف حول جاره وإنما تحتضنه من تحته احتضاناً وفي كلتا الحالتين من التفات واحتضان ينتهي طرفاهما فوق الرقعة في مكانهما من النملة . أما في العقدة التركية فتلتف الحصلة الواحدة من الصوف فيها حول خيطين متجاورين من السدى بحيث تجمع بينهما من أعلى ثم يدور طرفاهما



(شكل ٣٢٦) سجادة إيرانية مخفولة في متحف فكتوريا والبرت ومؤرخة من سنة ٩٤٦ هـ (١٥٤٠ م)
وعليها اسم صناعها « مقصود قاشاني » وكانت بمسجد الشيخ صفي الدين في أردبيل

غائصين في مستوى الرقعة وراء هذين الخيطين ثم يجتمعان فينفذان بينهما صاعدين معاً
متلامسين إلى وجه الرقعة فيجلان محلها من خيلة البساط .

ويرجع جمال السجاد الإيراني وشهرته إلى إبداع ألوانه وتناسقها وحسن توزيعها ، وإلى
متانة الصناعة ، والعناية بالصوف حتى لقد كانت الغنم تربي خصيصاً وبمعنى بنظافة صوفها لينسج



(شكل ٢٢٧) سجادة حريرية ذات صرة ، من صناعة قاشان في النصف الثاني من القرن العاشر الهجري (١٦ م) محفوظة في متحف جوبلان بباريس .

منه السجاد ، كما أن الحرير وخيوط الذهب والفضة كانت تدخل في صناعة السجاجيد الشاهانية النفيسة .

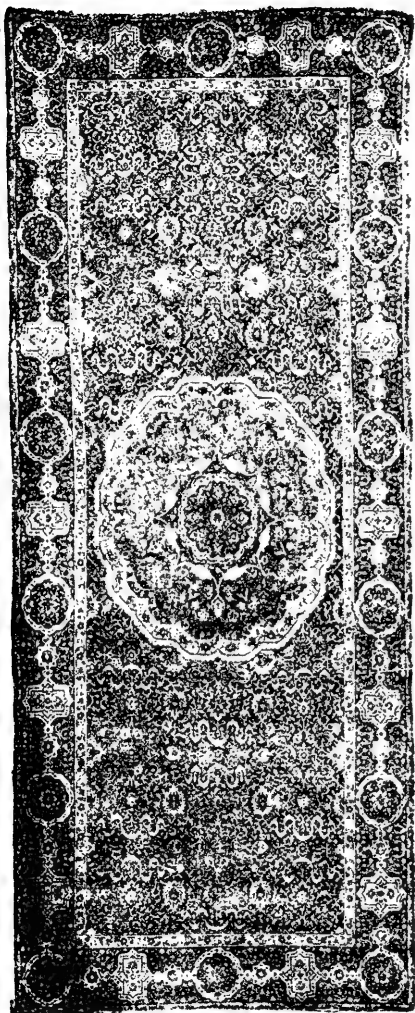
وترجع أقدم السجاجيد الإيرانية المعروفة إلى العصر الساجوق ؛ ولكن الحق أن صناعة السجاد الإيراني تطورت ببطء في العصر الإسلامي ولم تنبأ أوج عزها إلا في القرن العاشر الهجري (١٦ م) ثم بدأت في الاضمحلال منذ بداية القرن الثاني عشر الهجري (١٨ م) .

والراجح أن زخارف السجاجيد الإيرانية غلبت عليها العناصر الهندسية والنباتية منذ بداية العصر الإسلامي إلى القرن التاسع الهجري (١٥ م) ومما يؤسف له أن السجاجيد التي ترجع إلى ما قبل العصر الصفوي لم يصل إلينا منها شيء يستحق الذكر ؛ والذي نعرفه عنها مستمد من رسمها في الصور الإيرانية واللوحات الفنية الأوربية التي ترجع إلى القرن الرابع عشر الميلادي . وأكثرها سجاجيد صغيرة ذات زخارف هندسية أو رسوم حيوانات محورة عن الطبيعة . وفي القرن التاسع الهجري (١٥ م) كانت الزخارف هندسية غلبة ، كما نرى في نوع منها يشبه السجاجيد التركية التي أطلق عليها اسم هانن هولن Hans Hollin الأصغر الذي عاش في بداية القرن العاشر الهجري (١٤٩٧ - ١٥٤٣ م) ورسم في بعض صوره سجاجيد من هذا النوع .

وأقدم المعروف من السجاجيد الإيرانية الصفوية ترجع إلى القرن العاشر الهجري (١٦ م) في متحف بولدي پدزولي Poldi Pezzoli في ميلان سجادة مؤرخة من سنة ٨٩٢٩ (١٥٢٣ م) وعليها اسم صانعها « غياث الدين جامي »

ومن أشهر هذه السجاجيد الإيرانية القديمة سجادة طولها ١١٫٥١ متراً وعرضها ٣٫٤٥ وهي تحفة فنية نادرة المثال (شكل ٣٢٦) محفوظة الآن في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن وكانت قبل ذلك في مدينة أردبيل بضريح الشيخ صفى الدين جدملوك الأسرة الصفوية . وفي وسط هذه السجادة جامعة أو صرة كبيرة وحولها جامات أخرى صغيرة وبيضية . والأرضية تزيناها رسوم الزهور والزخارف النباتية ذات الألوان الباقة . أما الأركان ففي كل منها رسم يتألف من ربع جامعة كبيرة حولها جامات صغيرة . وإطار هذه السجادة غاية في الجمال فهو مكون من أشربة مملوءة بدوائر ومستطيلات ذات فصوص فضلاء عن رسوم الزهور والزخارف النباتية . وفي طرف من أطراف السجادة مستطيل فيه بيت شعر لحافظ الشيرازي ، وتحته العبارة الآتية : « عمل بنده دركاه مقصود كاشاني سنة ٩٤٦ » أي عمل خادم الأعتاب مقصود القاشاني سنة ٩٤٦ هـ (١٥٣٩ م) .

وكانت أهم المراكز لصناعة السجاد في إيران إصفهان وقاشان وتبريز وكرمان وهرات



(شكل ٣٢٨) سجادة ذات جامه . من صناعة إيران في القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) . ومحفوطة في متحف الفنون الزخرفية بباريس .

وقرماغ وشيراز وهمدان ويزد .
وقد ذهب بعض رجال الفنون
إلى تقسيم السجاجيد بحسب
زخارفها وذهب آخرون إلى
تقسيمها بحسب مراكز
صناعتها ؛ ولكن الوصول إلى
هذا التقسيم الأخير ليس سهلاً
بميسوراً لأن البيانات الصحيحة
بهذا الشأن نادرة جداً ، فضلاً
عن أن المصانع في البلاد
الإيرانية المختلفة كانت تقلد أى
طراز ينال رواجاً كبيراً ولو كان
موطنه في بلد آخر . وعلاوة على
ذلك فإن مركز الصناعة قد
يكون قرية وقع عليها الاختيار
لسهولة الوصول إليها ولكثرة
المواد الأولية حولها ، بينما يكون
تصميم السجاد وإعداد رسومه
في مصانع البلاط بالعاصمة أوفى
بلد كبير آخر . ومع ذلك فإن
بعض المراكز الفنية كانت
تحتفظ في منتجاتها بسميزات
خاصة . والحق أن من الممكن
تقسيم السجاجيد الإيرانية إلى
أنواع مختلفة بحسب زخارفها ، كما
يمكن نسبة بعض هذه الأنواع
إلى مصانع بعض المدن الإيرانية

المعروفة ، ولكن بعض المدن الأخرى لا يمكن أن تنسب إليها أنواع بالذات ، كما أن بعض الأنواع لا نستطيع نسبتها إلى أى مدينة بالذات .

ومن أهم أنواع السجاجيد الإيرانية السجاجيد ذات الصرة أو الجامة . وكانت تصنع على الخصوص في شمالى إيران ولا سيما في تبريز وفي قاشان . وأحسن السجاجيد المعروفة من هذا النوع ترجع إلى القرن العاشر (شكل ٣٢٧) لأن الاضمحلال دب إليها منذ نهاية القرن التالى .

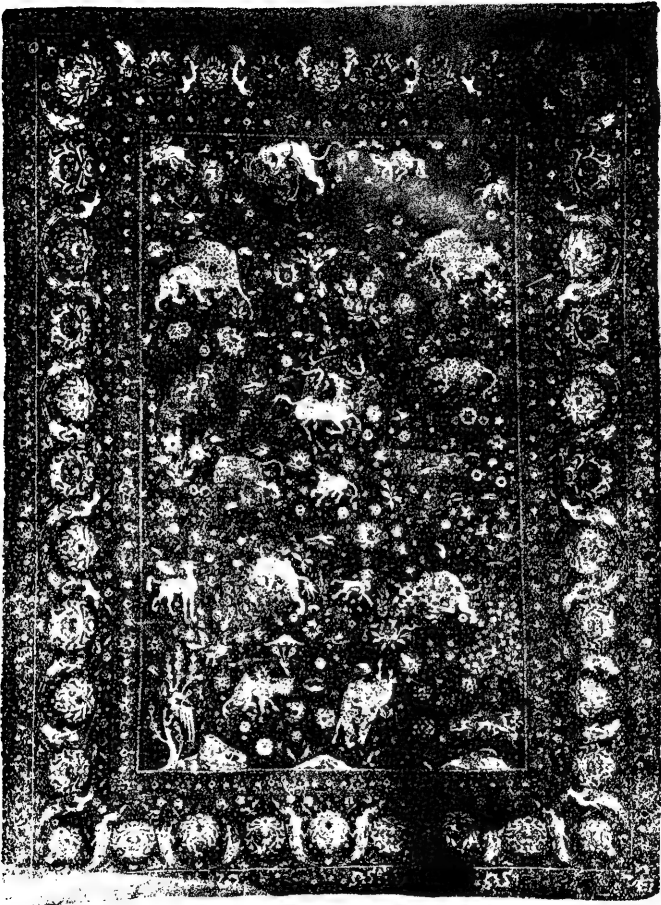
وتتكون زخارف هذه السجاجيد من صرة أو جامة في الوسط ، ذات أشكال مختلفة أو فصوص . وقد يمتد من طرفى الجامة العلوى والسفلى موضوع زخرفى أو إنا ، معلق إلى جانبي السجادة والغالب أن تكون الأركان أرباع جامات والأرضية من رسوم الزهور والفروع النباتية المحورة عن الطبيعة ، فضلا عن رسوم السحب الصينية (شكل ٣٢٧ و ٣٢٨) . واستعملت فيها الألوان الأخضر والأخضر والأزرق بمختلف درجاته والأصفر والأبيض والرمادى . وقد يحدث أن تدخل رسوم الحيوانات والطيور في زخارف السجاجيد ذوات الجامات (شكل ٣٢٩) .

أما السجاجيد ذوات الرسوم الحيوانية فالراجح أن المراكز الرئيسية لصناعتها كانت في شمالى إيران في القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧ م) . وقد تدخل الرسوم الآدمية في زخارف بعض هذه السجاجيد فترى رسوم عشرات الحيوانات فوق أرضية من الزهور والأشجار وتقوم بينها رسوم الفرسان في الصيد ، ومن أبدع السجاجيد المعروفة من هذا النوع سجادتان مشهورتان إحداهما كانت محفوظة في متحف فيينا والأخرى في متحف الفنون الزخرفية بباريس . ومن أجل السجاجيد ذوات الرسوم الحيوانية البحتة سجادة حريرية بديعة تنسب إلى قاشان . وزخارفها في ستة صفوف ، و ترى فيها الأسد والفهد والنمر والتنين والغزال وابن آوى والتملب والأرنب على أرضية من الأشجار والزهور والإطار من مزيج فخيلية يحف بكل منها طائران بريان (شكل ٣٣٠) . وقد يعنى في رسوم بعض السجاجيد الإيرانية ذات الرسوم الحيوانية برسوم الأرضية من زهور ونبات بحيث لا نكاد ندرى لأى العصرين يمكن أن تكون الصدارة وأيهما يمكن اعتباره الزخرفة الثانوية . ويبدو ذلك جلياً في سجادة من صناعة تبريز محفوظة في متحف المنسوجات بمدينة ليون (شكل ٣٣١) . كما أن رسوم الحيوان تبدو ثانوية في زخارف بعض السجاجيد الإيرانية إلى جانب الجامات والزهور والنبات ، ومن أمثلة هذه السجاجيد واحدة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك (شكل ٣٣٢) .



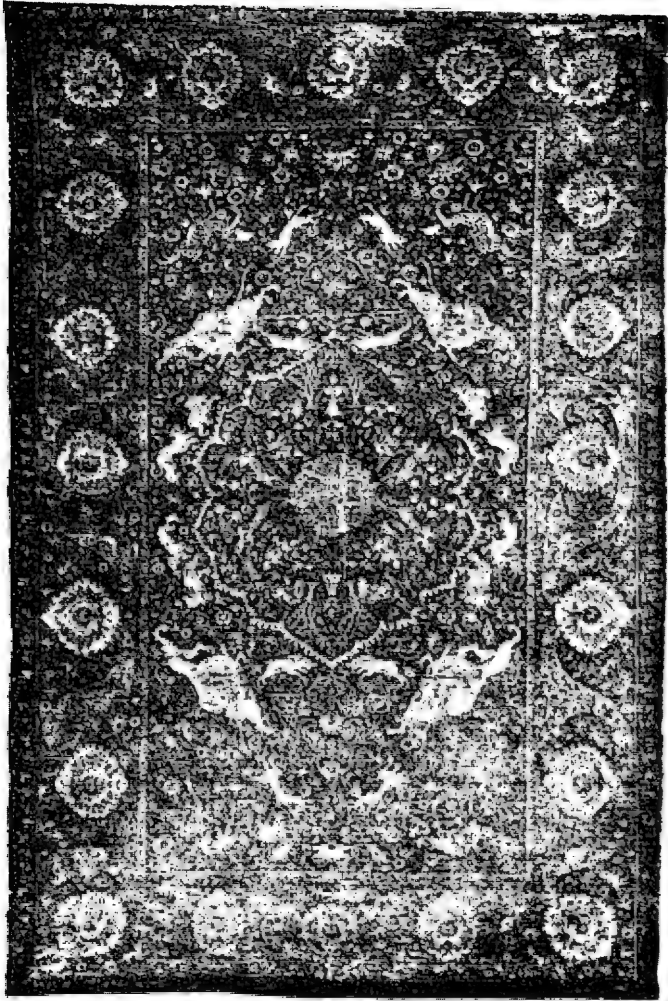
ر. ل. س. سجادة من الحرير . من صناعة إيران في القرن ١١ هـ (١٧ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

وينسب إلى هرة نوع من السجاجيد المزينة برسوم الزهور (شكل ٣٣٣) ويرجع منظمها إلى النصف الثاني من القرن العاشر الهجري وإلى القرنين الحادي عشر والثاني عشر (١٦ - ١٨ م) . وقوام زخارفها فروع نباتية ومراوح تخطيطية ورسوم سحب صينية .

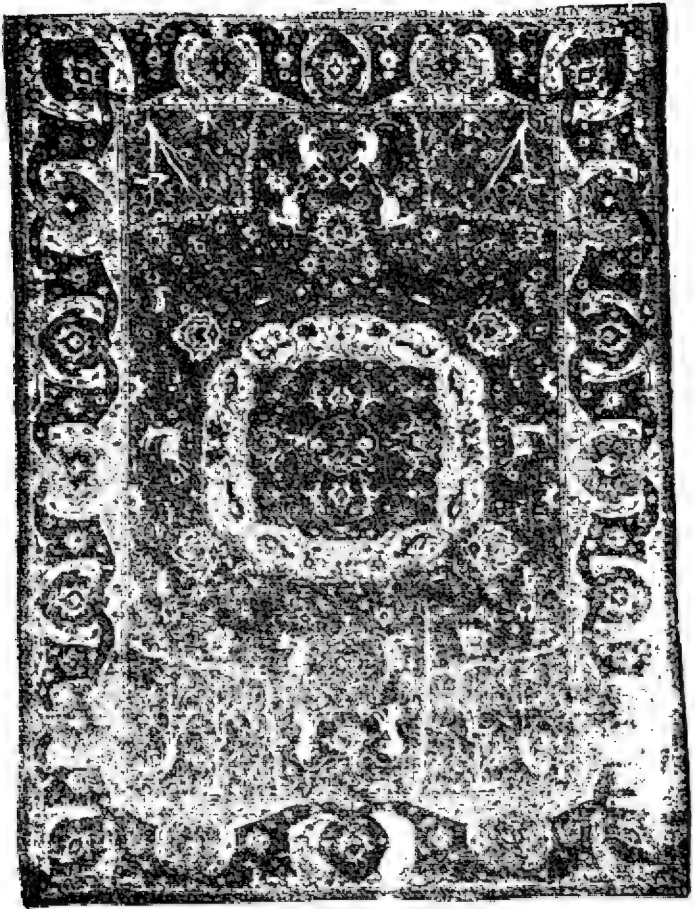


(شكل ٣٣٠) سجادة حريرية ذات زخارف من رسوم الميراثان . صُنعت بمدينة قاشان في القرن العاشر الهجري (١٦ م) .

وأرضيتها في معظم الأحيان حمراء اللون ، بينما الإطار أخضر . ونلاحظ في سجاجة هراة المصنوعة في القرن الحادي عشر الهجري (١٧ م) أن رسوم الماراج النخيلية فيها أكبر .

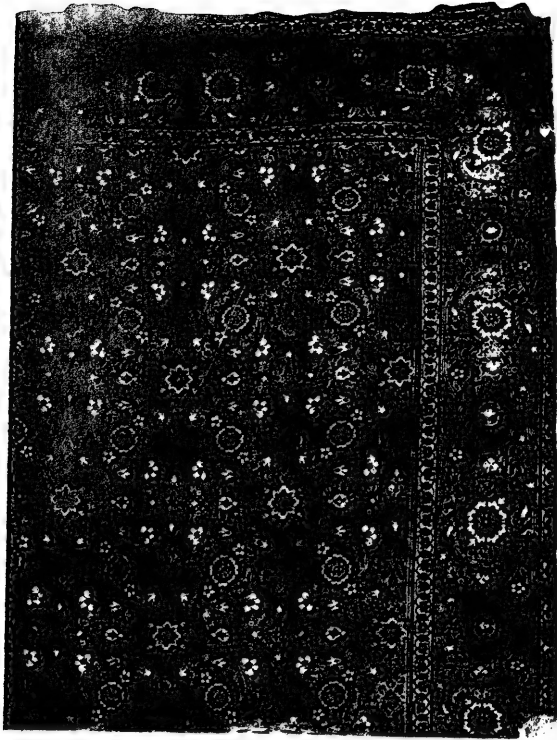


(شكل ٣٣١) سجادة من صناعة تبريز في القرن العاشر الهجرى (١٦ م)
ومحفظة في متحف المنسوجات بمدينة ليون



(شكل ٣٣٢) سجادة من شمال إيران في القرن العاشر الهجري (١٦ م)

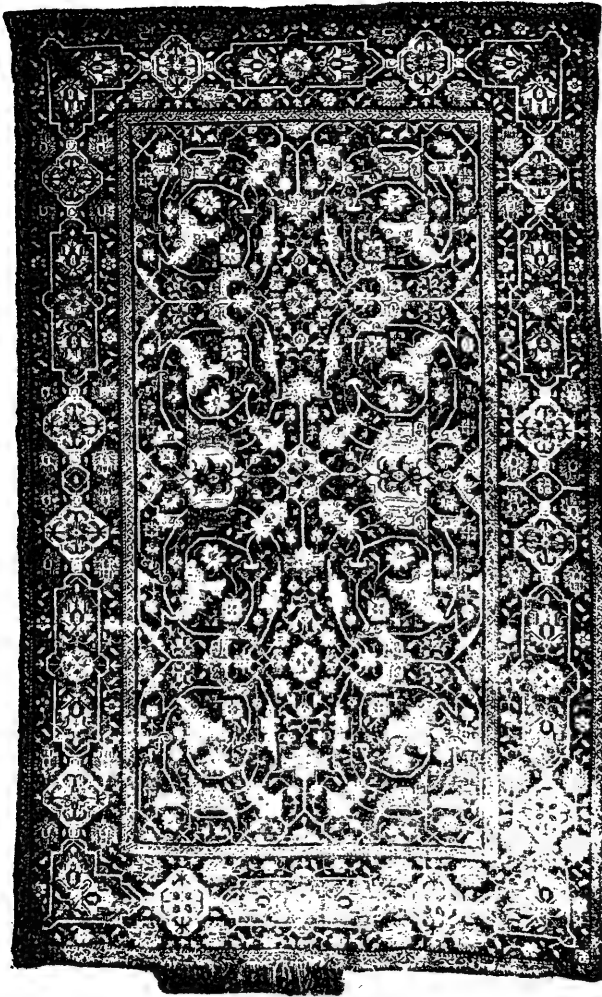
وأنها تحتوي ، فضلا عن الزخارف المعروفة في القرن السابق ، على وديقات طويلة مقوسة وأنها أقل دقة في الصناعة وتلاؤماً في الألوان .
ومن أنواع السجاجيد الإيرانية ما يزين بزخارف فروع نباتية مثنية (أرابسك) تتكرر



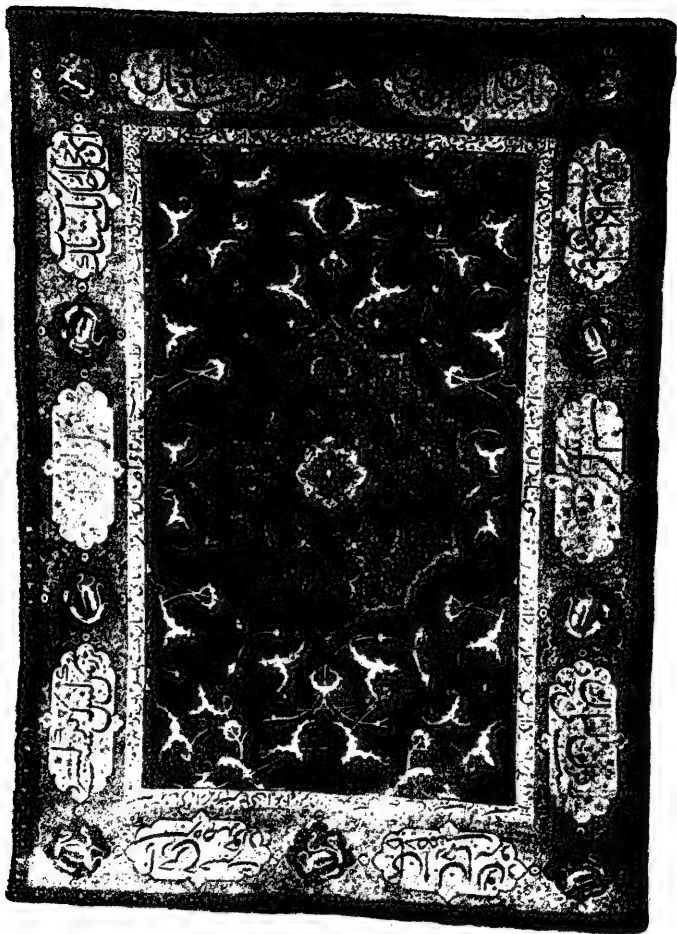
(شكل ٣٣٣) رسم جرد من سجاده إيرانيه كمله من صناعة هراة في القرن ١٢ هـ (٨ م)
في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

وتمتد فتنطلي مساحة السجادة كلها ، ومن أمثلة هذا النوع سجادة كانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين (شكل ٣٣٤) ويرجح أنها من صناعة شمالى إيران ، وأرضيتها زرقاء . وقد يحدث أن يجمع السجادة بين زخارف الأرابيسك والجمامة ، مضافاً إليهما بحور أو مناظر نبات من الشعر الفارسي ، ومن أمثلة ذلك سجادة مشهورة في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا (شكل ٣٣٥) .

ومن أهم أنواع السجاجيد الإيرانية السجاجيد ذات الزهريات . والراجح أنها كانت تصنع في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م) ولا سيما في الأقاليم

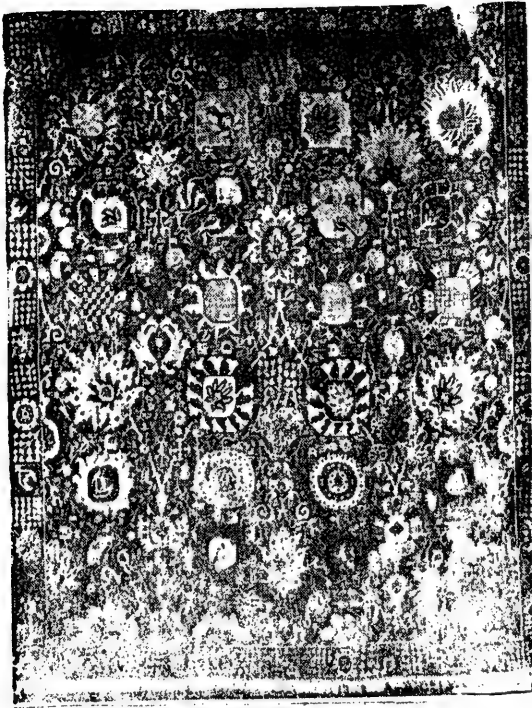


(شكل ٣٣٤) سجادة إيرانية ذات زخارف من «الأرابيك» من القرن الحادى عشر المجرى (١٧ م)
وكانت مخفولة فى القسم الاسلاى من متاحف برلين



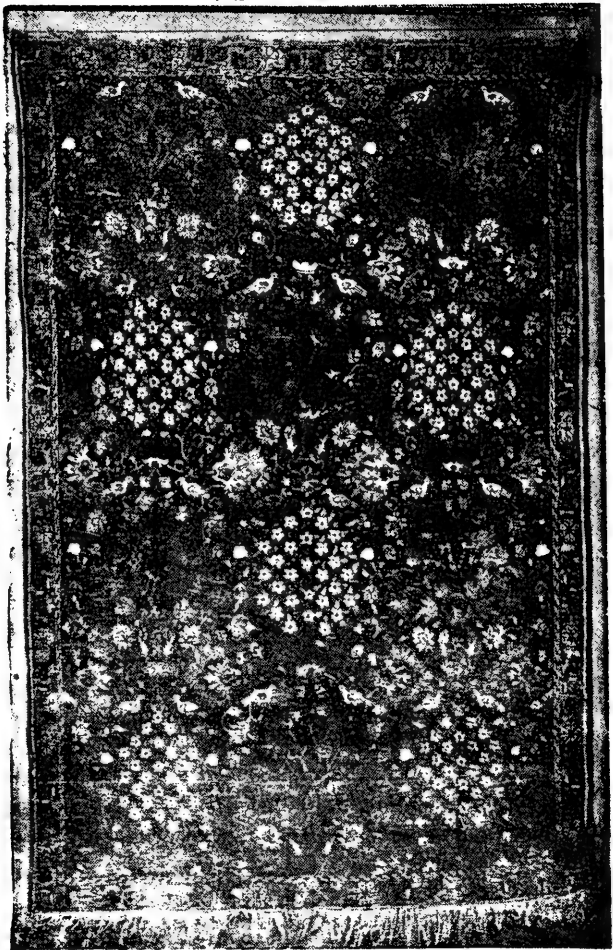
(شكل ٣٣٥) سجادة إيرانية عملاء بخيوط معدنية . من صناعة تبريز في نهاية القرن ١٠ هـ (١٦٦ م)
وفي مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

الوسطى من إيران . وقد امتاز بها عصر الشاه عباس حتى أنها تنسب إليه في بعض الأحيان .
وقد غلبت تلك التسمية على هذا النوع من السجاجيد لأن في زخارفه رسوماً تشبه الزهريات



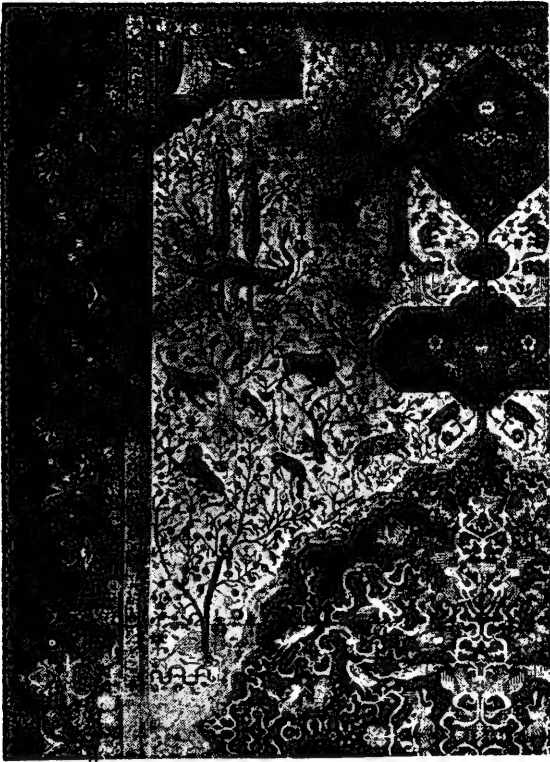
٣٣٦ شكل) رسم جزء من سجادة ذات زهريات ، من صناعة إيران في القرن
العاشر الهجري (١٦ م) وكانت مغفولة في القسم الاسلامي من متاحف برلين

وعلى كل حال فإن زخارفه كلها من الزهور (شكل ٣٣٦) ، وليس فيه زخارف تتوسط
السجادة ، وإنما ترتب رسومه في توازن وتقابل حول محورها الأوسط . وتمتاز السجاجيد ذات
الزهريات بمناقتها ودقة صناعتها وكثافة وبرها وضيق إطارها وأرضيتها الزرقاء ، أو الجراء وبما
فيها من معينات من سيقان الزهور والفروع النباتية والزهريات والزهور والارواح النخيلية .
كما نلاحظ أن زخارفها غير متأثرة بأساليب المصورين والذهبيين والمجلدين ، وأن الألوان التي
استخدمت فيها مختلفة وبراقة وغير هادئة . أما في المساحة فإنها تمتاز بأنها طويلة بالنسبة إلى
عرضها فقد يبلغ طولها في بعض الأحيان ثلاثة أمثال عرضها .
ومن أنواع السجاجيد الإيرانية ما تظهر فيه رسوم الأشجار ، وقد تكون هذه الأعجار



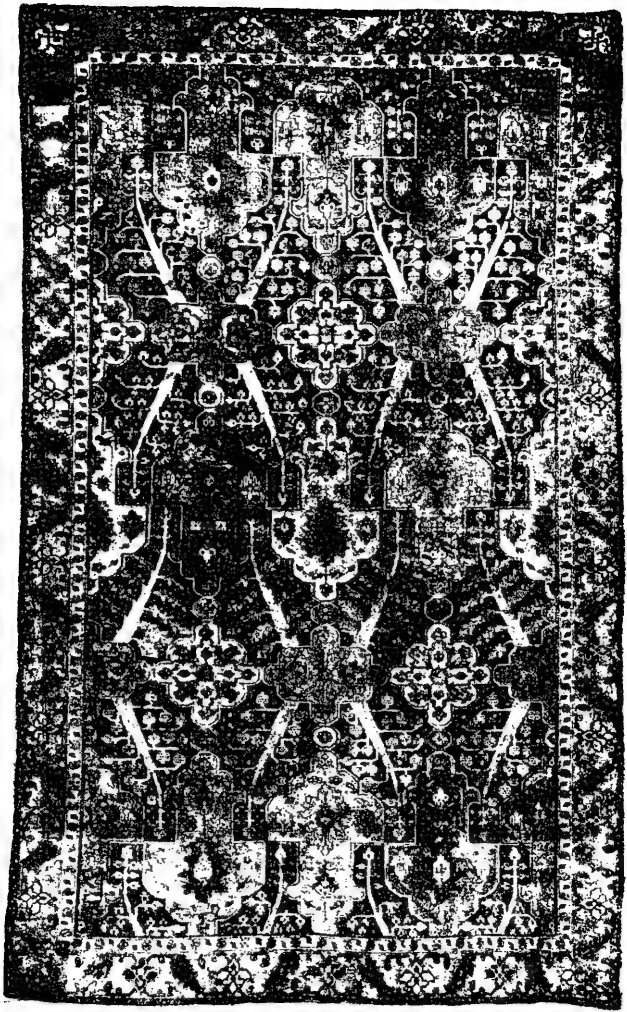
(شكل ٢٢٧) سجادة ذات زخرفة من رسوم الاشجار . من صناعة إيران في القرن
الحادى عشر الهجرى (١٧ م) وكانت محفوظة في القسم الاسلامى من متاحف برلين

في المنصر الغالب في زخرفة السجادة ، كما نرى في سجادة كانت محفوظة في القسم الإسلامى
من متاحف برلين (شكل ٢٣٧) ومساحتها ١٣٠ × ١٩٧ سنتيمتراً ، وأرضيتها حمراء ، وقوام



(شكل ٣٣٨) سجادة من شمال إيران في القرن العاشر الهجري (١٦ م)
وكانت محفوظة في القسم الاسلامي من متاحف برلين

الزخرفة فيها أربعة صفوف أفقية من رسوم أشجار طيور . وترجع هذه السجادة إلى القرن
الحادي عشر الهجري (١٧ م) ولكنها تمثل مجموعة ذاعت صناعتها في القرن التالي . وقد
تكون الأشجار عنصراً بين العناصر الرئيسية الأخرى في السجادة ، من جامات ورسوم
حيوانات وطيور وزهور وسحب صينية ، على نحو ما ترى في جزء من سجادة مشهورة كانت
محفوظة أيضاً في القسم الاسلامي من متاحف الدولة في برلين . وترجع إلى القرن العاشر
الهجري (١٦ م) ، ومساحتها ٦٠٤ × ٣٦٥ سنتيمتراً ، وأرضيتها بيضاء ، وقوام زخرفتها منظر

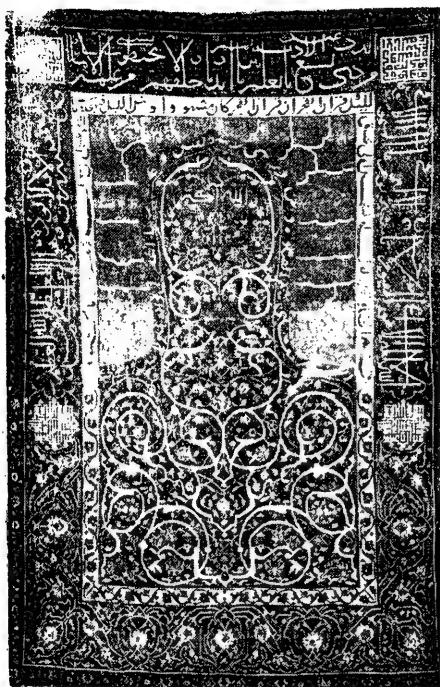


(شكل ٢٢٩) سجادة ذات أشجار ومناظر ، من صناعة إيران
في القرن الحادي عشر الهجري (١٧٢٠ م)



٦ شكل (٣٤٠) سجادة نيزاويه من النوع المعروف باسم السجايد ابولندية
من القرن الحادى عشر الهجرى (١٧م)
وكانت محفوظه فى القسم الإسلامى من متاحف برلين

طبيعى غنى برسوم الأشجار والطيور والحيوانات (شكل ٣٣٨) . واللاحظ أن رسوم
الطيور فى هذه السجادة منسقة بحيث تبدو كأنها جزء من الفروع النباتية (الأرابيسك)
وفصلها بعضها عن بعض رسوم سحب صينية متقنة . فضلا عن ذلك فقد كانت أركان
هذه السجادة مزينة برسوم آدمية ولكنها قصت ولم يبق إلا بعض أجزاء من هذه الرسوم



(سجل ٣٤١) سجادة صلاة من صناعة إيران في القرن
العاشر الهجري (١٦ م). في مجموعة سمو الأمير يوسف كمال

الآدمية . وقد تدخل رسوم
الأشجار في زخرفة
السجاجيد ولكنها رسم
صغيرة وبعيدة عن الطبيعة
في صفوف يراعى فيها التنازل
والتقابل (شكل ٣٣٩) .

وبين السجاجيد
الإيرانية سجاجيد من
الحرير مخلاة بخيوط الذهب
والفضة ، وقد غلب عليها
اسم السجاجيد البولندية ،
لأنها كانت تنسب إلى
بولندا حينئذ من الزمن .
ولكن الراجح أنها من
منتجات مصانع البلاط
بأصفهان في نهاية القرن
العاشر الهجري وبداية
الحادي عشر (١٦ - ١٧ م)
أما زخارفها فتخليط من
الزخارف النباتية في الأنواع

الأخرى من السجاجيد الإيرانية (شكل ٣٤٠) . وفي أكثر الأحيان لا تكون الأرضية كلها ذات
لون واحد بل تكون السجادة ذات أرضيات مختلفة الألوان . واهم الألوان المستعملة في هذا
النوع من السجاجيد الأصفر والأخضر النافض والبرتقالي والأزرق الفيروزي والأحمر
القرمزي . ولم يكن هذا النوع دقيق الصناعة ولذا كانت أكثر النماذج الباقية منه في حالة
غير جيدة . ومن أقدم السجاجيد البولندية المعروفة واحدة بين الكنوز الفنية المحفوظة في
كاتدرائية سان مارك بمدينة البندقية ، أهداها سفير الشاه عباس إلى حاكم البندقية (الدوج)
سنة ١٦٥٣ م . والراجح أن هذه السجاجيد ذات الألوان الزرقاء والأرضية الفضية أو الذهبية
التي تلامس الذوق الغربي كانت تصنع في إيران لتهدى إلى الملوك والأمراء في الغرب .
وكانت تصنع في شمال غربي إيران ، ولا سيما تبريز ، سجاجيد صغيرة للصلاة ، امتازت

بالآيات القرآنية المكتوبة بخط النسخ والكوفي والنستعليق في أرضية السجادة والمناطق التي تحف بها . ويتوسط السجادة رسم عقد يمثل المحراب . ولكن الفنان لم يوفق في هذه السجاجيد إلى إتقان الزخرفة الكتابية . ومن أبدع السجاجيد المعروفة من هذا النوع سجادة حريرية عملاقة مخيوط من الفضة وترجع إلى نهاية القرن العاشر الهجري وقد كانت في مجموعة السيدة يارافيتشيني ثم اشتراها حضرة صاحب السمو الأمير يوسف كحل وبلاحظ أن الزخرفة النباتية في ساحة هذه السجادة مرتبة على هيئة محراب وأن في إطارها آيات قرآنية بخط النسخ ، من بينها آية الكرسي ، وكتابات أخرى بالخط الكوفي المربع (شكل ٣٤١) .

ومهما يكن من شيء فإن السجاد - مثل الخزف - كان للإيرانيين ميداناً واسعاً لإظهار تفوقهم في اختيار الألوان . وقد بلغ ما استعملوه منها في بعض الأحيان زهاء عشرين لوناً في السجادة الواحدة . ومع ذلك فقد أصابوا أبعاد حدود التوفيق في ترتيبها بحيث تكون السجادة وحدة متماسكة في أوليها . وكانت مصانع البلاط تبذل الجهود الوافرة في إنتاج السجاجيد التي تمتاز عن سائر الأنواع المعروفة والتي تبعت الذبج بمجمالها وحسن تسميتها وإبداع مادتها وزخارفها . واطاهر أن السجاجيد الإيرانية لم تكن تصنع كلها لتفرض على الأرض ، فأنا نرى في صور المخطوطات رسوم بعض السجاجيد المعلقة أو التي تظل مجلساً من المجالس .

ولكن صناعة السجاد الإيرانية فقدت منذ نهاية القرن الثاني عشر الهجري (١٨ م) قسطاً كبيراً من أسباب جودتها وامتيازها فتركت الصبغات النباتية في كثير من الأحيان واستعملت الأصباغ الصناعية ، كما قلت العناية بمتانة الصناعة وتلاؤم الألوان ودقة الرسوم ، وظهرت الروح التجارية والرغبة في الإنتاج السريع للأسواق . فأصبح الفرق ملحوظاً بين السجاجيد الإيرانية في عصرها الذهبي وما غمر منها الأسواق منذ القرن الماضي . وأضحى التجار يقسمون هذه المنتجات الحديثة أقساماً عديدة فينسبونها إلى المدن التي تصنع منها أو على مقربة منها ، مثل تبريز وإصفهان وهمدان وقاشان وقزوین وسلطانباد وطهران وهراة ومشهد وكرمان وشيراز ويزد أو إلى المناطق أو المقاطعات التي تصنع فيها ، مثل كرذستان وقراباغ أو إلى المدن التي تصدر منها بعد أن تصنع في المناطق القريبة منها ، مثل كركمانشاه وبروجرد أو إلى القبائل التي تصنعها مثل البختيارى والأفشار . ولكن الكلام على تقسيم هذه السجاجيد الحديثة لا محل له هنا فهي من منتجات الفنون الحديثة وقد بعست الشقة بيتها وبين الفنون الإسلامية البحتة .

السجاجيد التركية

كادت آسيا الصغرى تعادل إيران في مقدار ما تنتجه من السجاد الذي كان يصدر إلى مختلف الآفاق . أما من حيث النوع فلا شك في أن بعض ضروب السجاد التركي من حقه أن يمد في أبداع السجاجيد الشرقية . وذلك لأن بلاد الأناضول وفيرة المراعى ، يجود الصوف في جوها البارد وأرضها الجبلية ، وعلى مقربة من مراكز النسيج فيها مياه خالية من الأملاح ينسل فيها الصوف فتجود صباغته بعد ذلك . ومع هذا فإن السجاجيد التركية بوجه عام دون الإيرانية في النسيج وجمال الألوان والزخرفة .

ونسج السجاد قديم في آسيا الصغرى . وقد أشار الرحالة ماركوبولو في القرن الثالث عشر الميلادي إلى السجاجيد السلجوقية الجميلة في تلك البلاد . وكذلك ذكرها ابن بطوطة في القرن الثامن الهجرى (١٤ م) . بل وصل إلينا ثلاث سجادات تركية قديمة ترجع إلى عصر السلاجقة في القرن السابع الهجرى (١٣ م) . وكانت هذه السجاجيد محفوظة في جامع علاء الدين بمدينة قونية ثم نقلت منه إلى متحف الأوقاف في استانبول . والواقع أن ماركوبولو ذكر مدينة قونية في مقدمة بلاد التركان أو الروم السلاجقة فقال إن أدق طنافس العالم وأبدعها كان ينسج فيها على أيدي السكان الذين كانوا مزيجاً من الترك والأرمن واليونان .

ويظهر في تلك السجاجيد التركية القديمة التي وصلت إلى العصر الحاضر معظم الميزات التي احتفظت بها السجاجيد التركية في العصور التالية . ومن هذه الميزات وجود ساحة أو أرضية متوسطة في السجادة ، فيها الرسم الرئيسى ، ويحيط بها إطار أو كنار قوامه أشربة تختلف في العدد والعرض يحسب نوع السجادة فالساحة تشتمل على رسم هندسى بسيط مكرر أو على أشكال صغيرة متعددة الأضلاع مكررة في صفوف ومناطق منظمة . أما الإطار فتوسط العرض وزخرفته من أشكال هندسية أو من حووف كوفية غير مقروءة ، على النحو الذى نعرفه في كثيرة من التحف الإسلامية حين يعمد الفنانون إلى استعمال الكتابة الزخرفية فينقلون أطراف كلمات أو مقاطع حروف ويكررونها من غير رعاية للمعنى . ونسج السجاجيد المذكورة لا يزال غليظاً بعض الشيء ، ولكن التنسيق بين الألوان الحمر والزرق والصفير فيها يشهد بمهارة وذوق فنى لطيف . وطبيعى أن زخارفها عليها مسحة من البداوة ولا أثر فيها للرسم النباتية أو رسوم الكائنات الحية ، ومع أنها الأساس الذى قام عليه السجاد التركى



(شكل ٣٤٢) سجادة من شرق آسيا الصغرى في نهاية القرن التاسع الهجرى (١١٥ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامى من متاحف برلين

فى القرون التالية فإن أشبه السجاجيد بها كان ينسج فى الأندلس والمغرب فى القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (١٤ - ١٥ م).

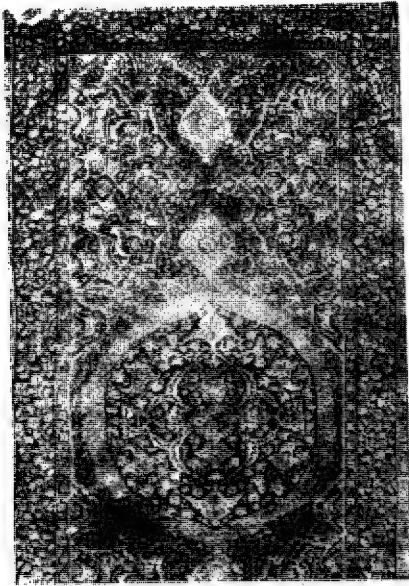
وأقدم ما نعرفه عن السجاجيد التركية بعد هذه المجموعة القديمة يرجع إلى القرن التاسع الهجرى (١١٥ م). وقد دخلته رسوم الحيوان والطير ولكنها رسوم بميدة عن الطبيعة وقوامها خطوط مستقيمة تجعلها مجموعة من الأضلاع والزوايا . وخير مثال لذلك قطعة من سجادة كانت قبل الحرب الأخيرة محفوظة فى القسم الإسلامى من متاحف الدولة فى برلين . وأكبر الظن أنها ذهبت ضحية الحريق الذى قضى على مجموعة السجاد فى المتحف

الذكور . وفى هذه القطعة منطقتان فى كل منهما رسم هندسى لحيوانين خرافيين يتماركان ، وحول الرسم إطار من رسوم هندسية بسيطة (شكل ٣٤٣) . ولا يزال نسج تلك السجادة خشناً ، وأما أرضيتها فصقراء ، على حين أن رسوم الحيوانات زرق وحمراء . أما زخارف الإطار فغمر وسود ، وفى المتحف التاريخى بمدينة استوكهولم قطعة من سجادة تشبه رسومها السجادة التى نحن بصدددها ، كما أننا نرى مثل هذه الزخارف على سجادة مصورة فى إحدى اللوحات الفنية التى رسمها المصور الإيطالى دومينيكو دى بارتولو Domenico di Bartolo نحو سنة ١٤٤٠م

وهي محفوظة الآن في مدينة سينا Siena بإيطاليا .

وفضلاً عن ذلك كله فإن رسوم بعض السجاجيد التركية قد وصلت إلينا مستعملة في الألواح الفنية التي خلفها فنانون هولنديون أو إيطاليون فيما بين القرنين الثالث عشر والسادس عشر بعد الميلاد ، مما يشهد بأن تلك السجاجيد كانت تصدر إلى أوروبا في زمن أولئك الفنانين . والحق أن كثيراً من قصور المدن الإيطالية وكنائسها القديمة تحتوى حتى الآن على تحف ثمينة من السجاد التركي القديم ، بل إن أكثر ما في متاحف العالم من هذا السجاد وصل إليها من تلك القصور والكنائس . ومن الفنانين الإيطاليين والهولنديين الذين رسموا الطنافس التركية في أواخرهم الفنية جيوتو Giotto ودومنيكودي بازولو Domenico di Bartolo وفرا أنجليكو Fra Angelico وكاربتشيو Carpaccio وهولباين Holbein وفان إيك Van Eyck ومملنج Memling .

والمعروف أن المنطقة الرئيسية لنسج السجاد في تركيا هي التجار الواقعة في الأناضول على مسافة غير بعيدة من شاطئ البحر الأبيض المتوسط . فنطقة عشاق وكورد هس وقولا — وكلها غربي آسيا الصغرى — لا تزال تنتج مقداراً كبيراً من السجاجيد التركية ، وأصبحت أزميز منذ القرن المائس الهجرى (١٦ م) قاعدة هامة لتصدير تلك الطنافس إلى أوروبا حتى نسب إليها ضرب من الطنافس كان يصنع فيها أو على قرب منها ، ولكن جل القائمين على إنتاجه من الجاليات الأجنبية في أزميز ، وكانوا يشتغلون برسم زخارفه وتعيين نساجته والإشراف على نسجه بحسب الذوق الأوروبي . وكانوا يقلدون في زخارفه رسوم السجاجيد الشرقية القديمة ولا سيما السجاجيد الإيرانية . ولكنهم كانوا أحياناً يستعملون رسوماً يرغب فيها عملاؤهم في الغرب ، ويلتزمون أبعاداً يمينها أولئك العملاء ، وهي توافق حجرات البيوت المعدة لها في أوروبا . والملاحظ مع هذا أن منطقة « عشاق » لا تزال تنتج حتى الآن طنافس تشبه السجاجيد التركية الأثرية التي كانت تنسج للآوريين في أزميز ، فأصبحت المجموعة كلها ، قديمها وحديثها ، تنسب إلى مدينة « عشاق » وكادت النسبة إلى أزميز أن تذهب . وليست الطنافس المنسوبة إلى عشاق نوعاً واحداً ، بل هي أنواع . وتدل صناعتها على أنها من فصيلة واحدة . فأشهر أنواع تلك الطنافس سجاجيد كبيرة خشفة النسج تحتوى في وسطها على جامة (صرة) بيضية الشكل بوجه عام . وفي كل من أركان أرض السجادة ربع جامة أخرى ، (شكل ٣٤٣) وذلك مما يذكر بالزخارف الإيرانية التي نجدتها



(شكل ٣٤٣) رسم جزء من سجادة تركية كاملة من طراز عشاق في القرن ١٠ هـ (١٦ م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

في العصر الصفوي على بعض ضروب الطنافس الإيرانية . وفي بعض الجلود والصفحات الذهبية والألواح القاشانية .

والحق أن تأثر السجاجيد المنسوبة إلى عشاق بالطراز الإيراني جلي واضح . وفي بعض أنواع هذه السجاجيد تتكرر الجامات ويختلف حجمها وتعدد أجزائها وتآلف أحياناً من رسوم صليبية الشكل أو شبه نجمية أو متعددة الأضلاع (شكل ٣٤٤) وتحتوي الجامات وأجزاء الجامات وسائر أرض السجادة على رسوم فروع نباتية وزخارف عربية «أرابسك» . أما الإطار فمن شريط متوسط العرض بين شريطين ضيقين ،

وفي الشريط الأوسط رسوم فروع نباتية ووريقات شجر وزهور ، وألوان هذه السجاجيد قوية ويقلب أن تكون أرضها حمراء أو حمراء قاتمة . أما رسومها فباللون الأصفر والأزرق والأخضر . ويرجع أقدم هذه الطنافس إلى القرن العاشر الهجري (١٦ م) ولكن معظمه من القرنين التاليين وقد جاءت رسومه في اللوحات الفنية التي خلفها بعض الفنانين الأوربيين في هذين القرنين ، ولا غرابة في تأثر تلك السجاجيد بالزخارف الإيرانية ، فالعروف أن كثيرين من الفنانين الإيرانيين قدموا إلى تركيا وعملوا في القصور العثمانية ، فتلقى عليهم الفنانون الترك كثيراً من أساليب الصناعة والزخرفة ولا سيما في التصوير وصناعة الخرز والقاشاني والسجاد وثمة طنافس منسوبة إلى عشاق بعضها للصلاة كما يبدو من الرسم الشبيه بالمحراب في أرضيتها ، وبعضها سجاجيد صغيرة كانت تصدر إلى البلقان . وسجاجيد الصلاة المنسوبة إلى عشاق نادرة . والشهور منها الآن سجادتان : الأولى في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا (شكل ٣٣٥) ،



وكانت الثانية في القسم الإسلامي من متاحف الدولة في برلين . وكلتاها ترجع إلى القرن العاشر الهجري (١٦ م) . وقوام الزخرفة في التحفتين شريط كبير من رسوم السحب الصيفية يشغل النصف السفلي من الساحة الوسطى ، ينثى ويضيق في أذناه ليضم رسماً هندسياً . وفي أركان السجادة والجزء الباقي من أرضها رسوم زهور وفروع نباتية وريقات محرفة عن الطبيعة . واللون الرئيسي في هاتين السجادتين هو الأزرق القاتم في الجزء الأكبر من الساحة الوسطى ثم الأحمر والأخضر في الرسوم وفي سائر الساحة . ونسجها خشن ، ولكنه لا يعيب من رونق الزخرفة وتناسق الألوان وزهوتها .

ومن السجاجيد التركية نوع ينسب

إلى المصور الألماني هولباين Hans Holbein

(١٤٩٧ - ١٥٥٤م) ، ويمتاز هذا النوع

بإخاذه الهندسية البحتة التي يكثر فيها

رسوم النجوم وأشباهاها والأشكال الصليبية

(شكل ٣٤٤) سجادة تركية من طراز عشاق في القرن ١٠ هـ (١٦ م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

والربعات والفروع النباتية المحرفة عن الطبيعة والرسومة في أسلوب هندسي . أما الإطار فغالب أن يكون متوسط العرض وأن تكون زخرفته من رسوم هندسية تقلد الحروف الكوفية . وألوان رسوم هذه الطنافس في الغالب صفر وورق على أرض حمراء . وقد فقدت الرسوم النباتية فيها كل صلة بالطبيعة ، فتمتدح استبانة أصولها (شكل ٣٤٦) والظاهر أن سجاجيد هولباين كانت منتشرة جداً في أوروبا خلال النصف الثاني من القرن الخامس عشر الميلادي والنصف الأول من القرن السادس عشر؛ فقد ظهرت رسومها في الألواح الفنية التي خلفها بعض أعلام الفنانين في ذلك العصر ولاسيما هولباين Holbein الألماني ولورنزو لوتو Lorenzo Lotto البندقي . ويضاف هنا أن المتاحف الغربية والمجموعات الفنية الخاصة



(شكل ٣٤٥) سجادة تركية من طراز عشاق من القرن ١٠ هـ
(١٦ م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا

غنية بهذا النوع من الطنافس التركية ، ويظهر من رسومها في الألواح الفنية الباقية أن نسجها تطور قليلا فانتهى في زخرفة الإطار إلى فروع نباتية منطلة أو محبوسة في جامات . وفي القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) وصل تطور الرسوم النباتية في هذه الطنافس بوجه عام إلى أن شط بعدها عن الطبيعة حتى أصبح فهمها غير ميسور . ومعظم سجاجيد هولابن صغيرة تشبه سجاجيد الصلاة . وثمت ضروب من الطنافس التركية تشبه سجاجيد هولابن في زخارفها الهندسية ، وإن كانت تختلفها

قليلا في اختيار الألوان أو في سعة الإطار أو في ازدحام الزخرفة ومساحة الموضوعات الزخرفية وفي هيئتها . وترجع هذه الطنافس إلى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (١٦-١٧ م) ولا يمكن التمييز بين أنواعها المختلفة إلا للاختصاصيين الذين تدرب بصرم على تقدير تلك التحف والحكم عليها ، لأن المرجع الأساسى في فهمها ليس الوصف ، وإنما العين الدقيقة والخبرة الواسعة .

ومن السجاجيد التركية نوع يعرف باسم الطنافس ذات الطيور ، وهو ضرب من السجاجيد زخارفه هندسية ، وأرضه بيضاء ، وفي النادر صفراء فاتمة ، وفيه رسوم زهور ووريدات ورسوم عربية « أرابسك » محرفة عن الطبيعة ويبدو بعضها أحيانا كأنه رسم طير ذى رأسين في اتجاهين مختلفين (شكل ٣٤٧) . والحق أنها تشبه طنافس « عشاق » في بعض أساليبها الفنية ، ولا سيما رسوم الإطار . ويرجع عصرها إلى القرنين العاشر والحادى



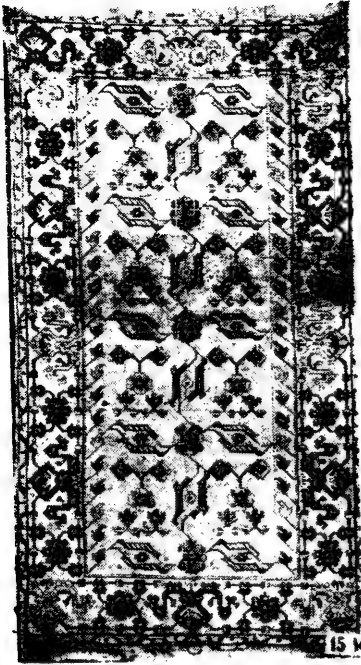
عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م)
كما يظهر من تاريخ بعض الألواح
الفنية التي رسمت فيها .

وتمت نوع آخر يعرف باسم
الزخرفة الصينية المسماة
«تشينتاماني» والتي تسمى أحياناً
زخرفة «البرق والكُور» أو
زخرفة «السحب والأقمار» ،
وذلك لأن الرسم الذي يتكرر في
أرض السجادة يتألف من ثلاث
كور على هيئة مثلث وتحتها
خطان صغيران ضيقان فيهما، تخرج
بسيط . أما الإطار فتوسط
الارض وفيه رسوم سحب صينية

وأوراق شجر وزهر أو شبه (شكل ٣٤٦) سجادة تركية من طراز هولباين في القرن ١١ هـ
(١٧ م) في مجموعة كرستيان جرانند
كتابة كوفية . وأرض هذا

النوع من الطنافيس بيضاء ، ومساحتها كبيرة في الغالب (شكل ٣٤٨) .

أما الطنافس التركية التي تنسب إلى دمشق فالراجع أنها من صناعة المناسج السلطانية
التي أنشأها سليمان القانوني في القسطنطينية ، ولكنها تنسب إلى دمشق لأن الزخارف التي
تسودها هي عينها التي نعرفها في الخزف والقاشاني المنسويين إلى دمشق في القرن العاشر
الهجري (١٦ م) ، والذي كان بعضه على الأقل يصنع في آسيا الصغرى . وقوام تلك الزخارف
الفروع النباتية والمراوح النخيلية palmettes وأوراق الشجر والأغصان والبراعم وزهور
الخزامى والقرنفل والسوسن . وأرض تلك السجاجيد حمراء وموضوعاتها الزخرفية قريبة من
أصولها الطبيعية ، ولكنها مكررة ومرتبطة في هيئة متكلفة وبعيدة عن الطبيعة (شكل ٣٤٩) .
ومع أنها تأثرت بالأساليب الإيرانية فإن لها طابعاً خاصاً ، وتبدو زخارفها البديعة كأنها لوح
من القاشاني ذي الألوان الهيجية والزهرة الدقيقة ، مما نعرفه في منتجات الطراز التركي في
القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م) .



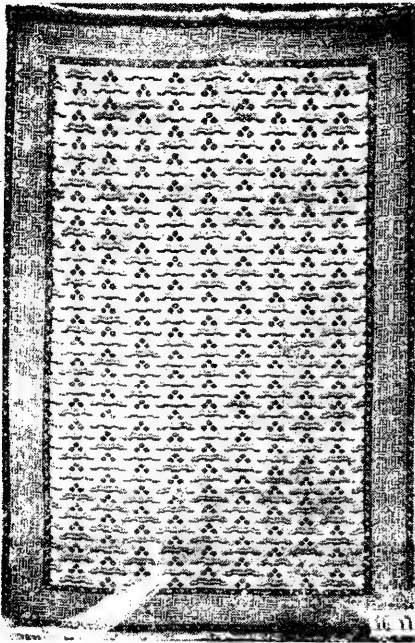
ونمت سجاجيد صلاة من النوع الذي نحن بصدده الآن . وكذلك يطلقون اسم سجاجيد المائدة على نوع منه متوسط المساحة مربع الشكل . ومن ضروبه الأخرى المعروفة سجاجيد لبست رسوم النبات والزهور فيها بغالبية على ساحة السجادة ، بل تجدد هذه الرسوم في جامة (صرة) في وسطها ، وفي كل ربع جامة من أركانها الأربعة وفي الإطار كله ، أما سائر الساحة ففيه رسم مكرر قوامه نقطتان بينهما خطان متعرجان

وسوف نعرض في الصفحات القادمة لنوع آخر من الطنافس النسوبة إلى دمشق والتي تكثر فيها رسوم النجوم والمناطق الهندسية المتعددة الأضلاع والزخارف النباتية المحرفة عن الطبيعة وتسودها الألوان الأخضر والأسفر

(شكل ٣٤٧) سجادة تركية من طراز الطبور من القرن ١٠ هـ (١٦ م) وفي مجموعة المرحوم علي إبراهيم باش والأحمر والأزرق ، فإن جل علماء الآثار يظنون الآن أن هذا النوع من صناعة مصر ، وإن كان بعضهم يذهب إلى أن الطنافس النسوبة إلى دمشق بأنواعها المختلفة من إنتاج مصانع سلطانية قامت في آسيا الصغرى على مقربة من القسطنطينية .

ومن السجاجيد التركية نوع ينسب إلى ترانسلفانيا ، والحق أنه يشبه سجاجيد «عشاق» بعض الشيء ، وإنما ترجع نسبته إلى تلك البلاد إلى أنه كان أكثر الطنافس التركية انتشاراً فيها ، إذ وجد عدد كبير منه في كنائس المجر ورومانيا ، حتى أن علماء الفنون الإسلامية رجحوا أنه كان يصنع في الأناضول خصيصاً للتصدير إلى شمالي البلقان .

ويظهر التأثير الإيراني في هذا النوع من الطنافس ، فقوام زخرفته في معظم الأحيان جامة في وسط ساحة السجادة وأرباع جامات في أركانها وقد يحذف رسم الجامة وأجزائها من

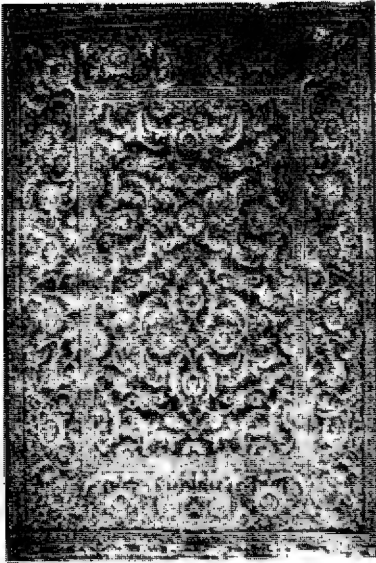


(شكل ٣٤٨) سجادة تركية من طراز تشيتان
(١٦ م) من مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم

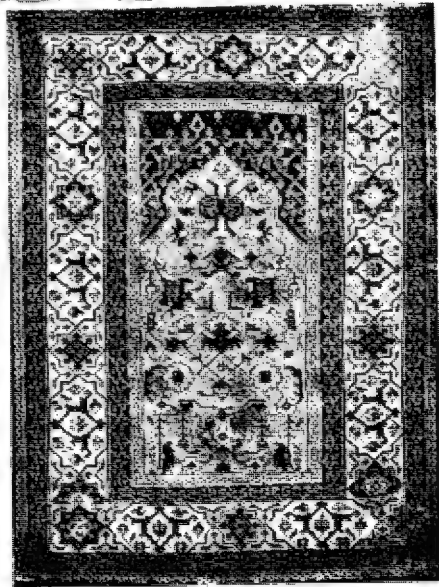
ساحة السجادة ويستبدل به
رسم مشكاة (شكل ٣٥٠).
أما الإطار فن بجور أو مناطق
مستطيلة بينها مناطق نجمية
الشكل على النحو الذى نعرفه
فى بعض سجاجيد الصلاة
المصنوعة فى مدينة كوردس.
وفى الساحة الوسطى والإطار
رسوم نباتية وزخارف عربية
(أرابيسك) . محرفة عن
الطبيعة . ويرجع هذا النوع
من الطنافس إلى القرن الحادى
عشر والثانى عشر بعد الهجرة
(١٧ - ١٨ م) ، كما يقين
من الألواح الفنية الأوربية
التي ترد فيها رسومه ومن
النصوص المؤرخة على بعض
سجاجيده ، مسجلة تاريخ

اهدائها إلى إحدى الكنائس فى إقليم ترانسلفانيا .

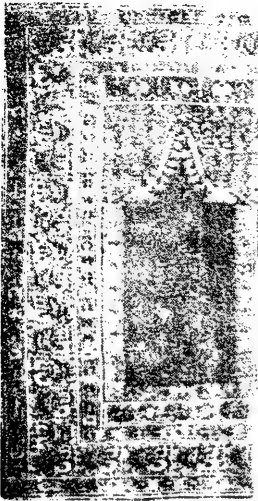
أما أبداع سجاجيد الصلاة فن صناعة المناطق الجبلية بالأناضول فى القرنين
والثانى عشر بعد الهجرة (١٧ - ١٨ م) وكثير منها دقيق النسيج ، أرض .
أو بيضاء ، ومساحتها صغيرة فى أغلب الأحيان (٦ أقدام × ٤ أقدام) .
رسم يمثل محراباً فى أرض السجادة وقد يكون المحراب ذا قوس واحد أو ثلاثة أقواس . وقد
تكون له أعمدة وربما حل محلها عصابتان أو عصابات زخرفية رأسية . وقد تتدل من المحراب
مشكاة وربما قام مقامها إبريق أو غير ذلك . ورسوم المحارب مختلفة ففيها ذو القوس المدب
وذو المقد الفارسى . ورسوم الأعمدة قد تتطور حتى تصبح سلاسل أو أشرطة من الزهور
والنباتات وتبدو كأنها تتدل من المحراب بدلا من أن تكون دعامة له ، أما الإطار فى تلك



← (شكل ٣٤٩) سجادة تركية من
طراز دمشق من القرن ١٠ هـ (١٦ م)
ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة



→ (شكل ٣٥٠) سجادة تركية
من طراز ترانسلفانيا في القرن
١١ هـ (١٧ م) وفي مجموعة
الرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا



(شكل ٣٠٠) سجادة تركية من طراز كوردس في
القرن ١١ هـ (١٧١٠ م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور
علي إبراهيم باشا

الإطار في تلك السجاجيد من
أشواط رفيعة فيها رسوم
ووريقات محرفة عن الطبيعة ومكررة
في نظام دقيق .

ومعظم سجاجيد الصلاة التركية
النفيسة ينسب إلى مدينة كوردس .
أما ما جفت زخارفه وشطت عن
أصولها الطبيعة وخشن نسجه فينسب
إلى مدينة قولاً ولاذيق . وثمة مدن
أخرى ينسب إليها بعض أنواع هذه
الطنافس ولكننا لا نظمن كثيراً
إلى هذه التفرقة الإقليمية لأن أسامها
أسماء وضعا للتجار بغير تدقيق
ولا تمحيص .

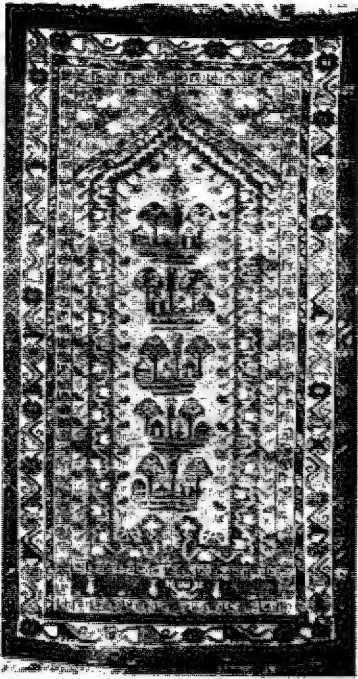
فالنوع الذي ينسبونه إلى

كوردس (جوردس) يكون المحرب فيه أصغر منه في سائر أنواع سجاجيد الصلاة
ويرتكز على عمودين أو أكثر . وأما الرسم فم فديقة والألوان شاحبة والنسج محكم محتبك
والإطار ضيق ، وبينه وبين أرض السجاد عدة أمشاط رقيقة (شكل ٣٠١) . ولهذه الطنافس
النسوبة إلى كوردس أنواع كثيرة . وحسبنا أن نشير إلى بعضها ، مثل الذي كان يهدى
إلى المرائس ، ويمتاز بإطاره الذي تبدو زخارفه كأنها مثلثات متجاورة تستقر على قاعدتها
تارة وعلى إحدى زواياها أخرى (شكل ٣٠٢) ، ومثل سجاجيد « الصف » ، التي كان
أفراد الأسرة الواحدة يصطفون عليها للصلاة ، وهي طويلة ، تحتوى على بضعة محارب متجاورة

أما سجاجيد قولاً (كولاً) فأقل احتياكا في النسج ودقة في الرسم ولكنها أكثر
توقفاً في الألوان (شكل ٣٠٣) . والحق أن الفرق ليس كبيراً بين سجاجيد كوردس وقولاً
ولكن المسافة بين عمودي المحارب . سجاجيد الأخيرة تزخرف غالباً برسوم زهور ونبات
محرفة عن الطبيعة . كذلك تمتاز سجاجيد كوردس بأن لها شريطاً فوق الساحة الوسطى
وشريطاً تحته على حين أننا لا نجد في سجاجيد قولاً سوى شريط واحد فوق رسم



(شكل ٣٥٢) سجادة
بركية من طراز تبركورد هس
مؤرخة سنة ١٢٤٤ هـ
(١٨٢٨ م) وفي مجموعة
لمر مریم الدکتور علی ابراهيم ناشا

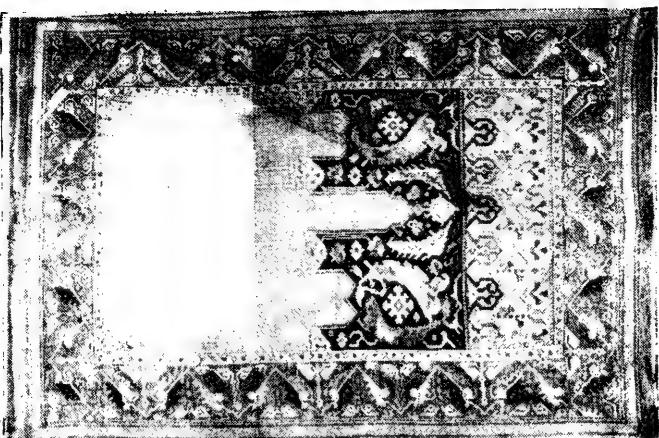


(شكل ٣٥٤) سجادة تركية من طراز مراراك من القرن ١٣ هـ (١٩ م) ومن مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا
وبخانات مستطيلة تجري فيها خطوط متعرجة، ألوانها الأحمر والأصفر والأزرق والبنفسجي .
أما سجاجيد «مودجور» فذوات ألوان فاقمة وإطارات تبدو كأنها مربعات من القاشاني (شكل ٣٥٦) .

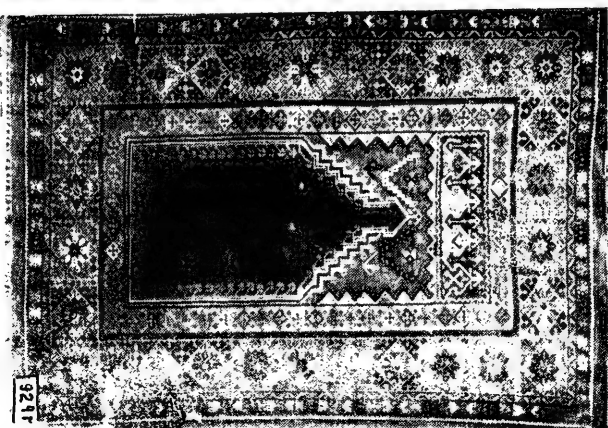
والى «رغمة» وقونية تنسب طنافس طنافس صغيرة مربعة يسودها من الألوان الأحمر والأزرق والأبيض ، وتشط رسوماها في البعد عن الطبيعة فتصيح أشكالا هندسية متعددة الأنواع (شكل ٣٥٧) . وأكبر الظن أن هذه الطنافس كانت تجلب إلى أسواق برغمة وقونية ، ولكنها من صناعة القبائل البدوية شمالى الأناضول .

المحراب . أما أشرطة الإطار فأكثر عدداً في سجاجيد كوردس . وتعرف بعض سجاجيد الصلاة التركية باسم «مزاراك» أى سجاجيد الأضرحة ، لأن زخارف ساحتها تتألف من رسوم أضرحة وأشجار سرو (شكل ٣٥٤) والراجع أن هذا النوع كان يصنع في مدينة قوليا على الخصوص . ويقلب عليه اللونان الأحمر والأزرق . وثمرت ضرب من طنافس الصلاة ينسب إلى بلدة لاذيق من أعمال مدينة قونية ، ويمتاز بألوانه الزاهية من أخضر وأزرق وأصفر . وفي مساحة المحراب رسم عصوين ورؤوس سهام فضلا عن سائر رسوم الزهور ولا سيما الزنبق (شكل ٣٥٥) .

وينسب إلى ميلاس ضرب من الطنافس يمتاز برسوم في ساحته محرفة عن الطبيعة تمثل شجرة الحياة



(شكل ٣٥٥) سجادة تركية من طراز لاذق في القرن ١٣ هـ
(١٩٠٠ م) ومن مجموعة المتحرم الكبير على إبراهيم باشا



(شكل ٣٥٦) سجادة تركية من طراز مودجور في القرن ١٣ هـ
(١٩٠٠ م) وفي مجموعة المتحرم الكبير على إبراهيم باشا

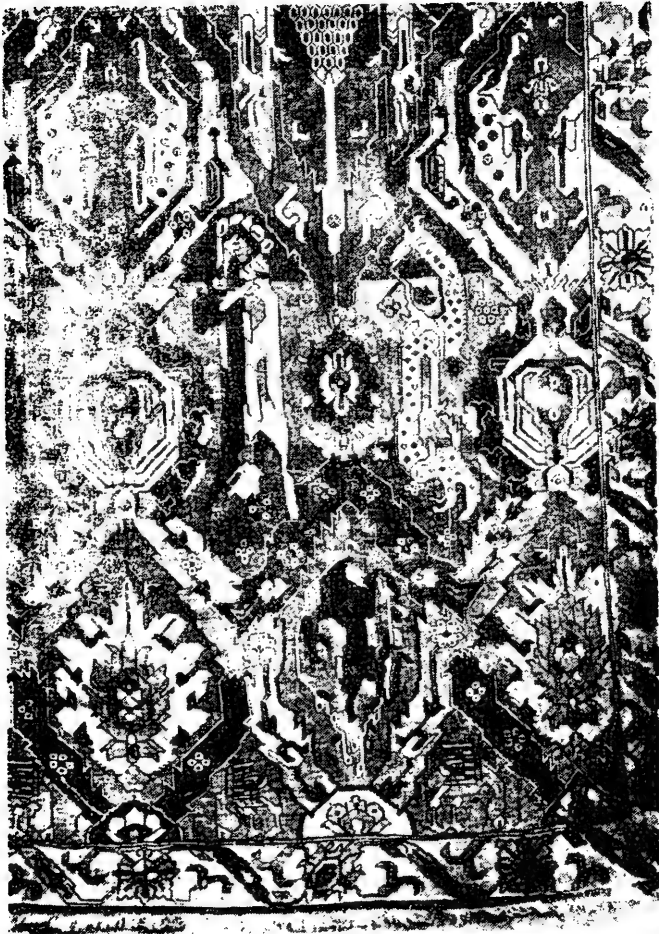


(شكل ٣٥٧) سجادة تركية من طراز برغمة من القرن ١٢ هـ (١٨ م)
في مجموعة صاحب المقام الرفيع محمد شريف صبرى باشا

سجاجيد القوقاز

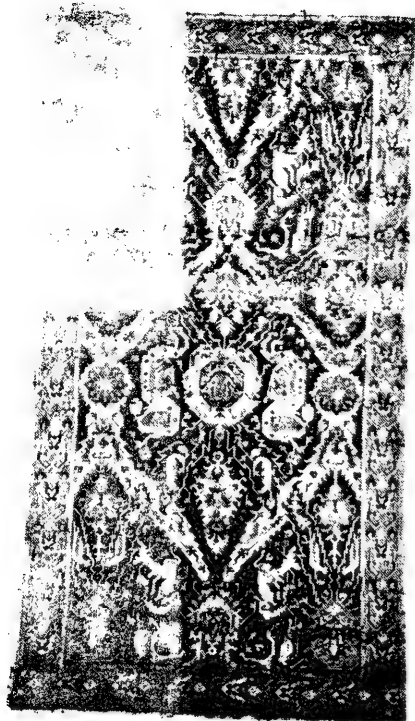
كانت القبائل الرحل في بلاد القوقاز تقبل على نسج السجاد منذ قرون طويلة ولكن معظم سجاجيد القوقاز في المجموعات الفنية وأسواق الماديات ترجع إلى القرن الماضي . أما القديم من تلك السجاجيد فنادر ويرجع إلى القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة ، (١٦ - ١٧ م) .

ولعل أهم السجاجيد القديمة من منطقته القوقاز ما ينسب أحياناً إلى أرمينيا وأحياناً أخرى إلى إقليم كوبا جنوب شرق القوقاز ، ويعرف أيضاً باسم سجاجيد التنين نسبة إلى الرسوم الرئيسية في زخارفه . وقوام هذه الزخارف رسوم معينات من أوراق الشجر الكبيرة والمحورة عن الطبيعة ، تضم رسوماً نباتية ومراوح تخيلية ورسوم حيوانات خرافية محورة عن الطبيعة وفي أسلوب تخطيطي وذى زوايا . والمقصود بهذه الرسوم أن تمثل التنين وحده أو العراك بين



(شكل ٣٥٨) رسم جزء من سجادة من صناعة القوقاز في القرن العاشر الهجري (١٦ م)
وكانت محفوظة في القسم الاسلامي من متاحف ديار

التين والمنقأ phénix . والملاحظ في الزخارف النباتية في تلك السجاجيد أنها تشبه إلى حد كبير زخارف السجاجيد الإيرانية ولا سيما سجاجيد الزهريات . أما ألوانها فبراقة وغير



(شكل ٣٥٩) سجادة من صناعة القوقاز في القرن الحادى عشر الهجرى.
(١٧ م) فى مجموعة المرحوم على إبراهيم باشا

متلاعة . وطبيعى أن هذا
يزيد فى مظهرها الزخرفى :
والملاحظ أيضاً أن رسوم
الحيوانات واضحة فى
السجاجيد التى صنعت من
هذا النوع فى القرن العاشر
الهجرى ، كما نرى فى
السجادة المشهورة التى
كانت محفوظة فى القسم
الإسلامى من متاحف
برلين (شكل ٣٥٨)
ومساحتها ٢٣٠ × ٦٧٨
سنتيمتراً ، وأرضيتها زرقاء
والأوراق فى زخارفها
صفراء وحمراء ، أما رسوم
الحيوانات ولا سيما التنين
والعنقاء فرتبة فى تقابل
وتماثل . والإطار أبيض
وفيه زخارف نباتية . ولعل
هذه السجادة أقدم المعروف

من هذا النوع . وفى السجاجيد المصنوعة منه فى القرن الحادى عشر (١٧ م) يصبح رسم
التنين أكثر تحريفاً (شكل ٣٥٩) ويتطور فى هذا السبيل حتى لا يمكن أن نتبينه فى السجاجيد
المصنوعة فى القرن التالى .

وتنقسم سجاجيد القوقاز فى القرنين الماضيين إلى عدة أنواع بحسب المراكز التى صنعت
فيها . ومن أهم هذه الأنواع السجاجيد التى تصنع فى الجزء الجنوبى الغربى من القوقاز وتعرف
باسم سجاجيد كازاك كما تعرف أيضاً فى سوق العاديات بأسماء أخرى مثل داغستان ، وتتمتاز
بالوانها الباردة وبزخارفها الهندسية الكبيرة وبورها اللامع . ومعظم هذه السجاجيد سميكة

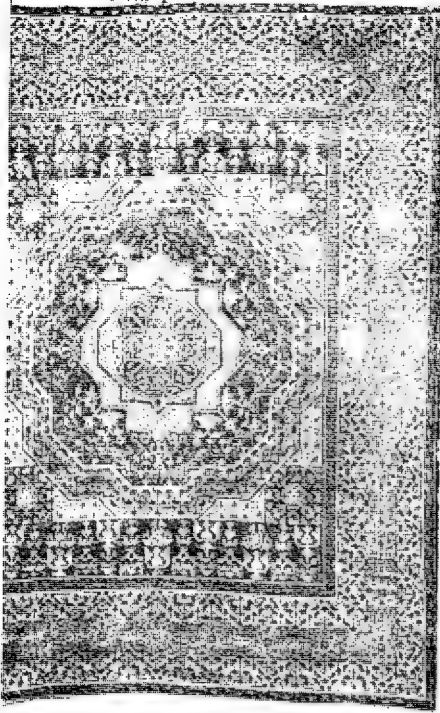
ويسودها اللونان الأحمر والأزرق ، أما الإطار فزبدى اللون في أغلب الأحيان . ومعظمها صغير ، مساحته ٨٠ × ١٢٠ أو ١١٥ × ٢٨٠ إلى ١٣٠ × ٢٠٠ سيمتراً . أما السجاجيد التي تصنع في الجزء الشرقى من القوقاز فأدق صناعة ووبرها أقصر وأقل لمعانا ، وليست ألوانها ساطعة أو حية بقدر ألوان سجاجيد كازاك . ومن أهم هذه السجاجيد ما ينسب إلى شروان وإلى كوبا فإن في كثير منها موضوعات زخرفية نباتية تشبه ما نعرفه في السجاجيد الإيرانية . ومما يلاحظ في سجاجيد شروان أن وبرتها قصيرة وصوفها قليل اللعان وأن اللونين السائدين فيها هما الأحمر والأزرق ، وقد نرى فيها اللون البنفسجى ، وأن زخارفها النباتية ورسوم الطيور فيها محورة عن الطبيعة تحويراً كبيراً . ويلاحظ في سجاجيد كوبا وشروان أن قوام إطارها في بعض الأحيان زخارف شبه كتابية . ومن أنواع السجاجيد التي كانت تصنع في شرق القوقاز ولاسيا في كوبا ودريند نوع بغير وبر ويعرف باسم سيله Silé ويمتاز بزخارف ملتوية على شكل حرف S .

سجاجيد التركستان وآسيا الوسطى

أقبلت المشائر الرحل في بلاد التركستان وآسيا الوسطى على نسج السجاد لاستعماله في شتى الأغراض ، فكانوا يتخذون منه الفرش وبعض أجزاء الخيام والأكياس . ولكن معظم ماوصلنا من منتجات تلك الأقاليم ليس أقدم من القرن الماضى . ومعظم زخارفه هندسية بحتة . ومن أمثله سجاجيد التركمان التي تنسب خطأ إلى بخارى والتي تمتاز برسوم الأشكال المشتملة ورسوم الوريدات وتغلب عليها الألوان الأحمر والأزرق الداكن والأبيض . والملاحظ أن السجاجيد التي كانت تصنع في بلاد التركستان الشرقية كانت متأثرة إلى حد كبير بالموضوعات الزخرفية الصينية .

السجاجيد المصرية

ومن السجاجيد الإسلامية نوع اختلف مؤرخو الفنون بشأنه وكان ينسب في البداية إلى دمشق ، كما نسب إلى مرا كش وآسيا الصغرى . ولكن الراجح الآن أنه من صناعة مصر . ويمتاز هذا النوع بأن أرضيته حمراء وبأن فيه — عدا ذلك — اللون الأخضر الناصع ومواقع قليلة باللون الأزرق . وله صوف لامع فضلاً عن أنه معقود على سداة من الحرير . وقد يحدث أن تصنع هذه السجاجيد كلها من الحرير . أما قوام زخرفتها فمناطق هندسية مختلفة

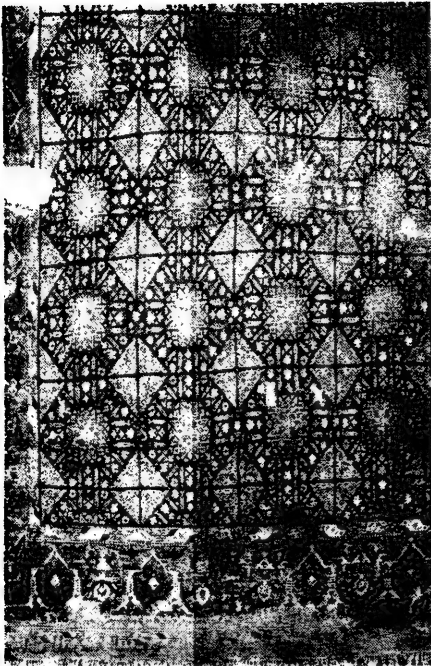


تضم رسوماً هندسية
أخرى ورسوم زهور
وأشجار محورة عن الطبيعة.
والواقع أن ساحة السجادة
في هذا النوع تتألف من
عدة مناطق متعددة الأضلاع
(شكلي ٣٦٠ و ٣٦١).

أما الإطار فلا يختلف عن
ساحة السجادة في اللون
أو الرسوم إلا نادراً.
والمعروف أن مور هذه
السجاجيد لا ترى في
اللوحات الفنية الأوروبية
قبل نهاية القرن الخامس
عشر الميلادي، حين تظهر
في لوحات المدرسة البندقية
بوجه خاص. وقد كانت

السجاجيد التي نحن
(شكل ٣٦٠) سجادة من صناعة مصر في القرن العاشر الهجري (١٦م).
وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين
بصددتها تنسب أحياناً

إلى بلاد المغرب بالنظر إلى أن زخارفها الهندسية تشبه الزخارف التي رآها على جدران بعض
المائر المغربية وفي بعض المنتجات الفنية الأخرى في المغرب. ولكن الحق أن بلاد المغرب
في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م) لم تزدهر فيها أساليب فنية
يمكن أن تنسب إليها هذه السجاجيد، فضلاً عن أن هذه — على الرغم من زخارفها الهندسية
— لا تشبه في اللون أو أسلوب النسيج ما نعرفه من المنتجات الفنية المغربية. أما النسبة إلى
دمشق فترجع إلى أن هذه السجاجيد تبدو كأنها الأبسط التي كان يشار إليها في سجلات
الأسرات البندقية في القرن السادس عشر الميلادي باسم tappeti damaschini، وكان عليه
القوم يقبلون على استعمالها أعطية للمائدة. ولكن الحق أننا لا نعرف شيئاً يؤيد أن صناعة



السجاد ازدهرت في الشام ،
وإنسا الأرجح أن دمشق
ربما كانت مركزاً للتجارة
في السجاجيد التي نحن
بصدها .

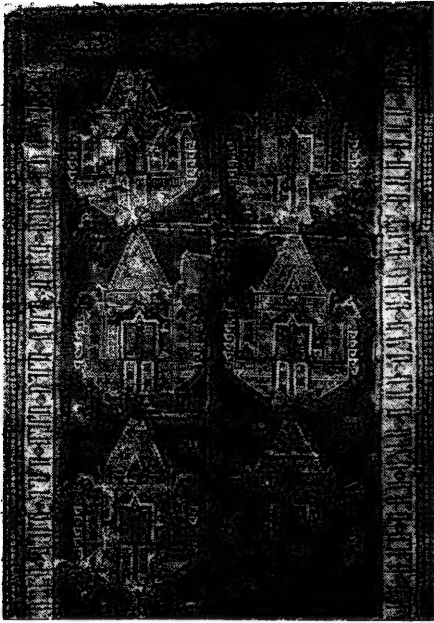
والواقع أن الزخارف
الهندسية في هذه
السجاجيد تشبه الرسوم
الهندسية التي نراها على
كثير من التحف التي
ترجع إلى عصر المماليك ،
ولا سيما جلود الكتب
ورسوم القسيفساء ،
الخامية ، وفضلاً عن
ذلك فإن الرحالة الأوربيين
الذين زاروا مصر في نهاية
عصر المماليك وبداية الحكم
التركي أشاروا إلى وجود

(شكل ٣٦١) سجاد من صناعة مصر في القرن العاشر الهجري
(١٦ م) . وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

مصانع لنسج السجاد في القاهرة . كما أن المؤرخين الترك كتبوا أن صناعات الاختصاصيين
في صناعة السجاد نقلوا من مصر إلى اسطنبول .

السجاجيد في بلاد المغرب

تشير كثير من المصادر الأدبية والتاريخية إلى أن بعض المدن في الأندلس اشتهرت
بصناعة السجاد في القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (١٢ - ١٣ م) ولكن أقدم
ما وصل إلينا من السجاجيد الأندلسية يرجع إلى القرن الثامن . ومنه النوع المعروف باسم
سجاجيد السيناجوج (كنيس اليهود) . ولعل أقدم مثال معروف من هذا النوع سجادة
كانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين (شكل ٣٦٢) ، ومساحتها ٩٤ × ٣٠٣



سنتيمتراً . وأرضيتها حمراء
قائمة وإطارها أبيض وفيه
زخرفة من حروف كوفية .
أما الزخرفة الرئيسية في
ساحة السجادة فرسوم
تشبه الشعاع وفوقها رسم
بناء أو ضريح .

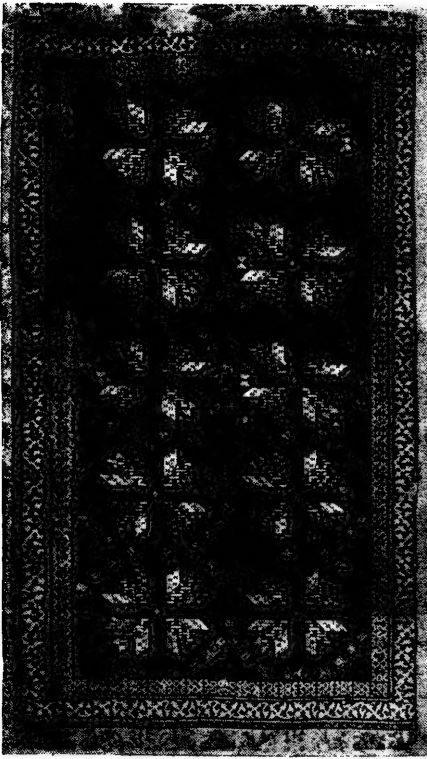
وقد وصلت إلينا عدة
سجاجيد إسبانية من القرن
التاسع الهجري (١٥ م)
عليها نوك أسرات معروفة
في ذلك العصر بحيث يمكن
معرفة تاريخ هذه السجاجيد
وأسماء الأسرات التي
نسجت لها . وزخارف

معظم هذه السجاجيد
تتألف من أشكال مثمنة
تتلاءم الساحة وتضم رسوماً

هندسية ورسوماً آدمية ورسوم طيور وحيوانات محورة عن الطبيعة . ونرى مثل هذه
الزخارف في الإطار مضافاً إليها زخارف من حروف كوفية . ويتألف الإطار من عدة أشرطة
أو مناطق .

ومن السجاجيد الأندلسية التي تنسب إلى القرن التاسع الهجري (١٥ م) نوع يمتاز
بزخرفة من شكل هندسية مثمنة تضم رسوم نجوم كثيرة الأطراف (شكل ٣٦٣) .
وأرضيته حمراء في معظم الأحيان وإطاره أزرق داكن . ويذكر هذا النوع بزخارف سجاجيد
هولباين التي تحدثنا عنها في الكلام على السجاجيد العثمانية .

وللإحاطة أن السجاجيد التي صنعت في إسبانيا منذ القرن العاشر الهجري (١٦ م) .
كانت تضم موضوعات زخرفية أوربية ورسوماً من التي أقبل عليها الفنانون في عصر



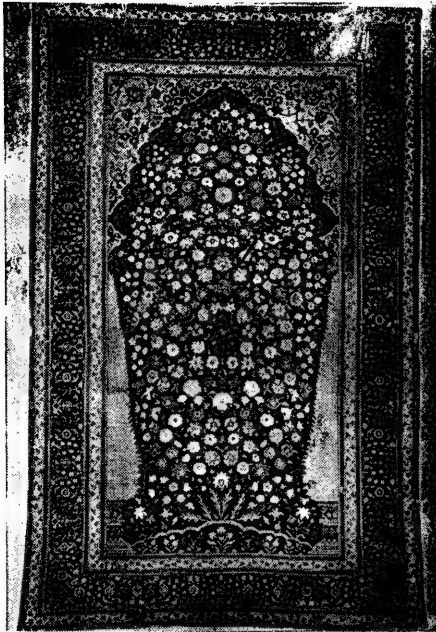
النهضة . ولكن بمقها
كان يحتفظ ببعض
الزخارف المغربية الطراز .
كما أن بعضها الآخر يظهر
في زخارفه التأثر بالطراز
التركي . وفي مجموعة الرحوم
الدكتور على باشا إبراهيم
بضع سجاجيد من هذا
النوع .

ولكن الحق أن
دراسة السجاجيد الإسبانية
في العصر الإسلامي لاتزال
ناقصة . ولن يمكن الوصول
فيها إلى نتائج علمية حاسمة
قبل أن تدرس السجاجيد
المحفوطة في الكنائس
والأديرة الإسبانية . وبظن
بعض الاختصاصيين أنه
من المحتمل أن إسبانيا
كانت تستورد معظم
السجاد من الشرق وأن

(شكل ٣٦٣) سجادة أندلسية من نهاية القرن التاسع الهجري (١٥٠ م)
وكانت محفوطة في القسم الاسلامي من متاحف برلين

ما كان يصنع فيها كان ينسج للكنائس والأديرة أو للقصور التي تستعمل فيها . وامتازت
السجاجيد الإسبانية في القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (١٤ - ١٥ م) بطولها العظيم
وغير التناسب مع عرضها القليل ، مما يحمل على أن نظن أن الأنوال التي كانت تنسج عليها
كانت ضيقة ، ولم تكن في مصانع لنسج السجاد فيها غرف يمكن أن تقم أنوالا عريضة .
أما السجاجيد التي كانت تصنع في مراكش فكان معظم زخارفها رسوماً هندسية .
وكانت تقلد أحياناً رسوم بعض السجاجيد التركية .

السجاجيد الهندية الإسلامية

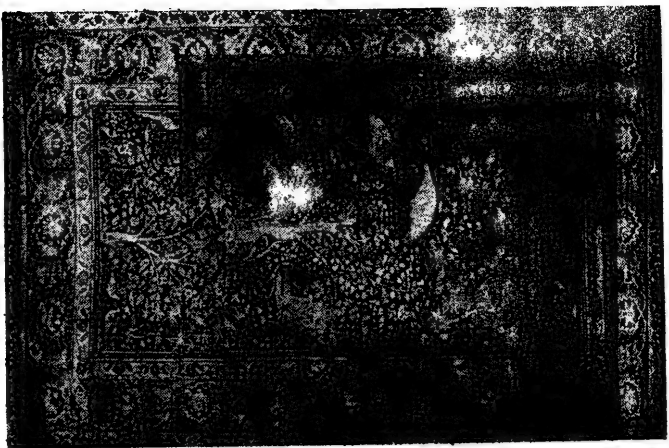


(شكل ٣٦٤) سجادة صلاة من صناعة الهند في القرن ١١ هـ (١٧م)
وكانت مخنونة في متحف الفن والصناعات في فيينا

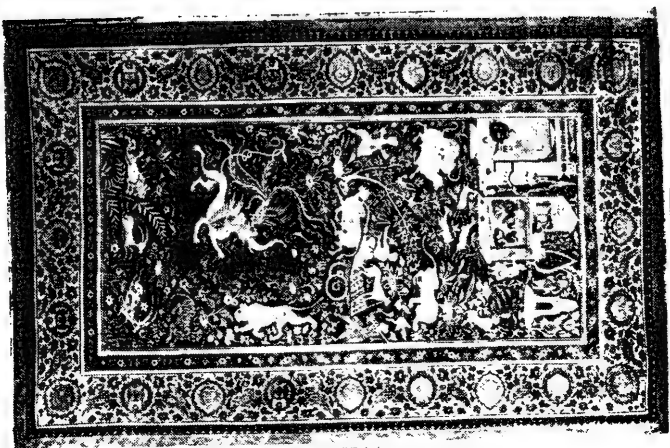
قامت صناعة السجاد
الهندي الإسلامي على
أكتاف صنّاع من
الإيرانيين ، فقد أقبل
الأباطرة المغول ، منذ
عصر الإمبراطور أكبر ،
على استقدام أولئك الصنّاع
وتشجيعهم على الاستقرار
في الهند لتوطيد صناعتهم
فيها . ولذا كانت السجاجيد
الهندية في القرنين العاشر
والحادى عشر بعد الهجرة
(١٦ - ١٧ م) متأثرة
بزخارف السجاجيد الإيرانية
وألوانها . وكان الصنّاع في
الهند يقبلون على تقليد
السجاجيد الإيرانية ذوات
الزخرفة المولفة من الرسوم

النباتية ورسوم الزهور . وفي المتاحف والمجموعات الفنية أمثلة من منتجات الهند في هذا
الميدان . وقد تحسب خطأ بين السجاجيد الإيرانية ولكنها تمتاز بلون برتقالى لا نعرفه في
هذه السجاجيد الأخيرة ، ولون بني مائل إلى الحمرة . وكثيراً ما تعرف تلك السجاجيد
الهندية باسم السجاجيد الهندية الإيرانية .

ولكن الصنّاع الهنود استطاعوا أن يتحرروا بعد ذلك من تلك التأثيرات الإيرانية
وأقبلوا على رسم الصور الآدمية والطيور والحيوانات والزهور في منتجاتهم (أشكال ٣٦٤
و ٣٦٥ و ٣٦٦) ولكنهم لم يفقدوا كل الصلة بالأساليب الفنية الإيرانية . ومثال ذلك ما نراه



(شكل ٣١٥) سجادة من صناعة الهند في القرن ١٩ (٢١٧)
وكانت مغروطة بتصيف القرن والصناعات في آسيا



(شكل ٣١٦) سجادة من صناعة الهند في القرن ١٩ (٢١٧)
مغروطة بتصيف القرن الجميلة في بوسطن

في السجادة المرسومة في شكل ٣٦٦ ، فإن في ساحتها مناظر غير متصلة تضم مناظر من قصص هندی ورسوم حيوانات وطيور ، ولكن رسوم الإطار لا تزال تحتفظ ببعض الموضوعات الزخرفية التي نعرفها في السجاد والمنسوجات في العصر الصفوي . ومهما يكن من شيء فإن السجاجيد الهندية تمتاز بأن رسومها أقرب إلى صدق تمثيل الطبيعة (شكل ٣٦٥) ، وبأن المناظر الطبيعية والمهاثر فيها تشبه ما نعرفه في الصور الهندية من أتياع بعض ما نعرفه الآن من أصول الرسم وقواعده . ويلاحظ في السجاجيد الهندية المصنوعة من الصوف في عصر شاه جهان أن وبرها من الدقة بحيث تبدو كأنها من الحرير . أما السجاجيد الحريرية فكانت معروفة في الهند أيضاً وكان نسجها دقيقاً وعقدها متلاصقة بحيث تبدو كأنها مصنوعة من المخمل . وحسبنا أن إحدى هذه السجاجيد الهندية الحريرية يقال إن لها ٢٥٥٢ عقدة في البوصة المربعة الواحدة .

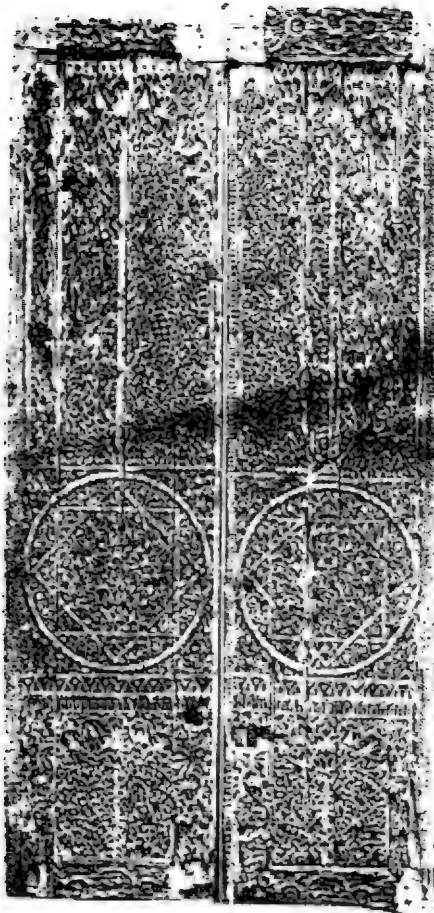
النقش في الخشب

كانت كثير من الأقاليم الإسلامية — ولا تزال — فقيرة في الأنواع الطيبة من الخشب ومع ذلك فقد كانت تسد هذا النقص بجلب ما تريده من الخشب الطيب في البلاد الأخرى . وأصبحت صناعة التحف الخشبية من الميادين البارزة في تاريخ الفنون الإسلامية . وطبيعي أن الزخارف التي حفرها الفنانون على الخشب في فجر الإسلام كانت متأثرة إلى حد كبير بالزخارف الساسانية والهلنستية ، ثم تطورت صناعة الحفر في الخشب تطوراً تدريجياً حتى أصبح للفن الإسلامي أساليبه الخاصة في هذا الميدان .

الحفر في الخشب في العصرين الأموي والعباسي

وصلت إلينا بعض أمثلة من التحف الخشبية في العصرين الأموي والعباسي ، منها حشوات في المسجد الأقصى بيت المقدس كانت تستعمل مساند (أو كوابليات) للمواضع الخشبية التي تحمل سقف البلاطة الوسطى . وزخارف هذه الحشوات تضم أوراق الأكانثس وفروع العنب والوريدات والسلات وغير ذلك من الموضوعات الزخرفية الهلنستية التي نعرفها في فسيفساء قبة الصخرة بيت المقدس والمسجد الأموي بدمشق . ولا ريب في أن التنوع العظيم في نقوش تلك الحشوات يشهد بمهارة فنية كبيرة .

ومن التحف الخشبية التي يرجع أنها ترجع إلى نهاية العصر الأموي وبداية العباسي باب خشبي عثر عليه في ضواحي بغداد ومحفوظ الآن في متحف بنا كي (شكل ٣٦٧) . ويتألف هذا الباب من مصراعين ، طولها 300×120 سنتيمتراً ، ولكنها الآن أقصر مما كانا في البداية ، لأن طرفهما السفلي قد قطع جزء كبير منه . ولكن الراجح أن الزخرفة النباتية في الجزء السفلي من الباب كانت تشبه الزخرفة الموجودة في الجزء العلوي ، وقوامها رسم شجرة ذات فروع كثيرة وأوراق كثيفة وفاكهة . وفي أعلى الباب وأسفله منطقة مزخرفة برسوم نباتية وفيها عقد صغيرة وكبيرة وتتألف من جدل شريطين . أما المنطقة الوسطى من الباب فقوام زخرفتها دائرة تضم مربعين متداخلين (شكل ٣٦٨) فوق أرضية من وريقات العنب وعناقيده مرسومة رسمًا دقيقاً يشبه ما نعرفه في الفن الهلنستي ولا يصل إلى التحريف والتحوير اللذين نعرفهما في الطراز العباسي في سامراء . ويحف بالشجر في المنطقتين العليا والسفلى عمودان يحملان عقداً ذا سبعة فصوص . وبين المنطقة الوسطى والمنطقة السفلية شريط من زخرفة



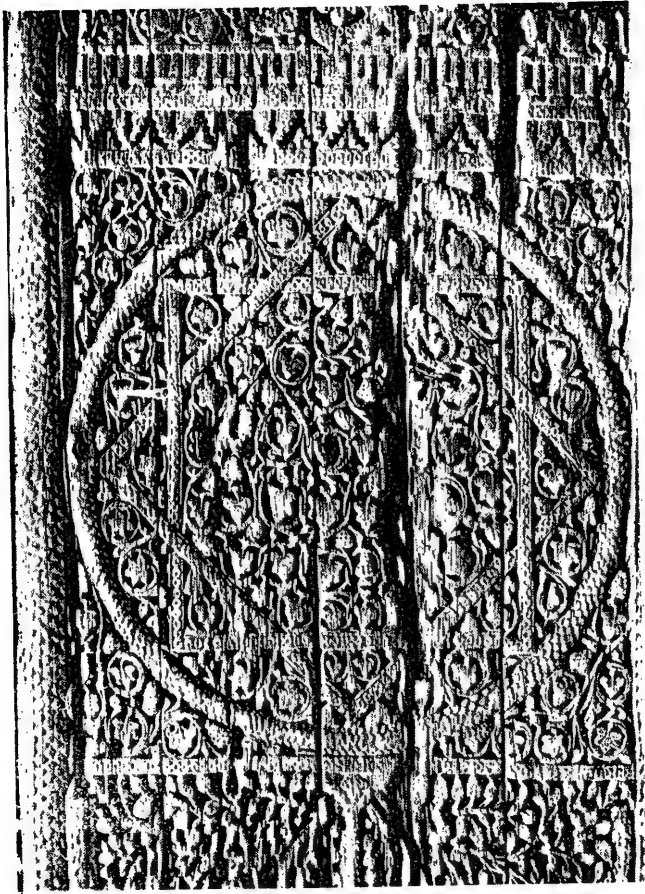
كانها أعمدة صغيرة تحمل
عقوداً نصف دائرية . ومثل
هذه الزخرفة معروف في
المآثر الساسانية .

ومن المتحف
التربوليتان بنيويورك
لوحة من خشب لعله كان
جزءاً من باب أو من
منبر . وقد وجد سنة ١٩٢٩
في مدينة تكريت . ويتألف
من إطار وأربع خشوات
اثنان منها مربعتان واثنان
مستطيلتان : والواضح أن
الخشوات والمصابات
الأفقية التي بينها قد حفر
على حدة ثم وضعت كلها
في إطار لتكوين اللوح
الذي نحن بصدد . وقوام
الزخرفة في تلك الخشوات
فروع نباتية وأوراق عنب
وعناقيد . فضلاً عن أن
كثيراً من الصنوبر التي نعرفها

في زخارف كثير من (شكل ٣٦٧) باب خشبي من نهاية العصر الأموي أو بداية العباسي .
وعفوظ بمتحف بناك في ألبانيا

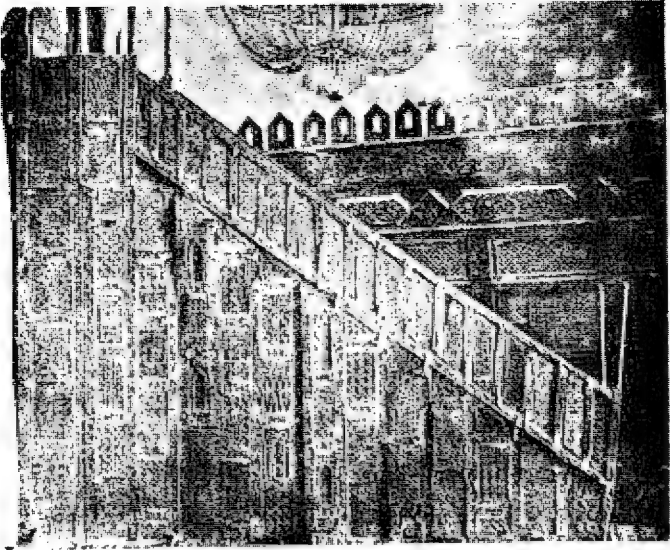
الأموي كنفوش قصر المشتى وقصر البطوبة وفسيفساء قبة الصخرة . والراجع أن هذا
اللوحة يرجع إلى نهاية العصر الأموي أو بداية العباسي (القرن ٨ م) .

ومن أبداع المتحف الخشبية في فجر الإسلام منبر جامع سيدي عقبة بالقبروان (شكل ٣٦٩)



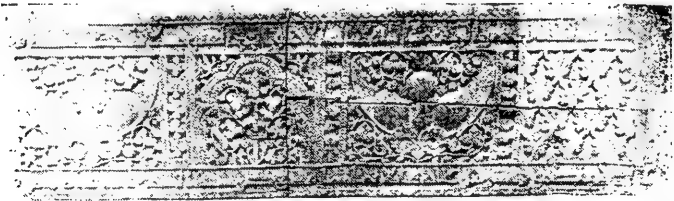
(شكل ٣٦٨) رسم تفصيلي في باب خشبي من نهاية العصر الأموي أو بداية العباسي ومحفوظ بمخنف بناكي في أثينا

وهو أقدم المنابر المعروفة الآن . وتذهب المراجع التاريخية إلى أنه مصنوع من خشب ساج جلب من بغداد في نهاية عصر الأمير الأغلب أبي إبراهيم أحمد الذي حكم بين عامي ٢٤٢ و ٢٤٩ هـ (٨٥٦ و ٨٦٣ م) أو على وجه أدق نحو سنة ٢٤٨ هـ (٨٦٢ م) . ولكن أسلوب الصناعة



(شكل ٣٦٩) منبر جامع سيدى عفة بالقبروان من القرن الثالث الهجرى (٨٩٠ م)

فى هذا المنبر ليس عباسياً ، والراجح أنه صنع فى بداية العصر المملى أى قبل أن يستقر الطراز المملى ويتم تكوينه . ويتألف هذا المنبر من حشوات مفرغة ومشبكة داخل إطارات ذات زخارف من فروع العنب محفورة حفرأ بارزاً . وبعض هذه الحشوات ذات زخارف نباتية .



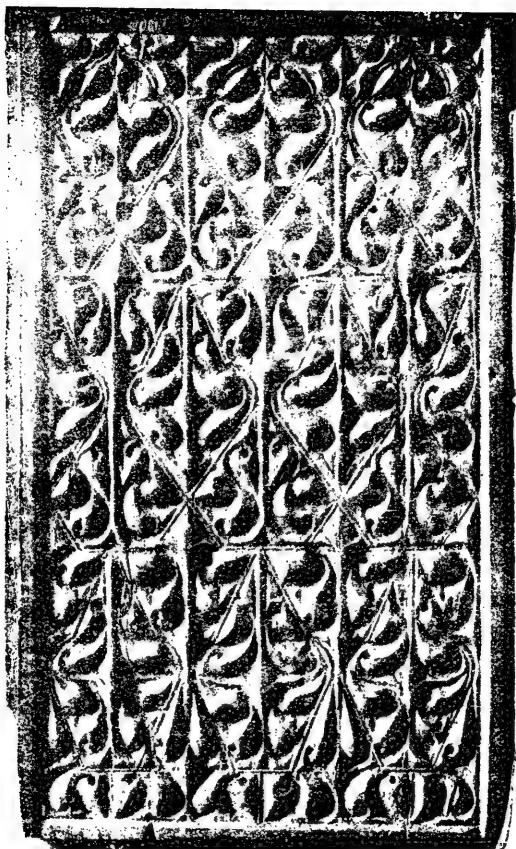
(شكل ٣٧٠) لوح من الخشب عليه زخارف محفورة . من صناعة مصر فى القرن الثالث الهجرى (٨٩٠ م) ومحموظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة

من طراز ساسانى تشبه ما نعرفه فى بعض زخارف المثلثات بقصر المشتى . ولكن معظم الحشوات ذات زخارف هندسية متداخلة ومتشابكة تشبه زخارف بعض الأعمدة التى وجدت



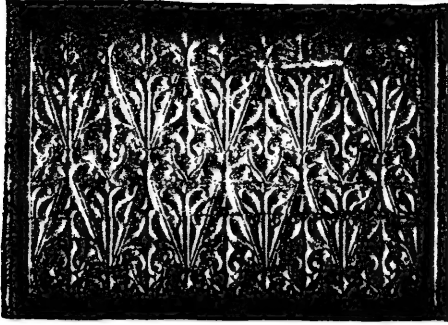
(شكل ٣٧١) قطعة من الخشب ذى الزخارف المحفورة ، من الطراز العباسى فى مصر
فى القرن ٣ هـ (٨٩ م) ومحفوطة بدار الآثار العربية فى القاهرة

فى ديار بكر (آمد) واللى ترجع إلى ما قبل العصر الإسلامى ، كما تشبه النوافذ الحصية فى
المسجد الجامع بدمشق . ومهما يكن من أمر فإن أسلوب الحفر على الخشب فى معظم الحشوات



(شكل ٣٧٢) قطعة من الخشب دى الزخارف المحفورة . من الطراز العباسى فى مصر فى القرن الثالث أو الرابع بعد الهجرة (٩ - ١٠ م) ومحفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

اللى يتألف منها منبر جامع القيران يشبه - إلى حد ما - الأسلوب الذى نعرفه فى الباب المحفوظ فى متحف بناكى ، ولكنه يمثل تطور الفن من الطراز الأموى إلى الطراز العباسى . ومن المهارة الفنية المجدية فى هذا النبر ما فى الرسوم الهندسية فى حشواته من تنوع وغنى وإبداع . أما فى مصر فلم يكن غريباً أن يزدهر فن الحفر فى الخشب ، فقد كان للمصريين فى هذا



(شكل ٣٧٣) قطعة من الخشب ذى الزخارف المحورة من الطراز العباسى فى مصر فى القرن ٣ - ٤ هـ (٩ - ١٠ م) ومحفوطة فى دار الآثار العربية بالقاهرة

الفن براعة ترجع إلى العصر الفرعونى . وقد وصلت إلينا قطع كثيرة من الخشب ذى الزخارف أصلها من المأثر أو قطع الأثاث . ويرجع أقدم هذه القطع إلى القرنين الثانى والثالث بعد الهجرة (٨ - ٩ م) . وقد وجد فى القرافة القديمة بالفسطاط حيث كان يستعمل - بعد كسره من الأبنية والأثاث - لمنع الأتربة فى المدافن . وفى دار الآثار العربية بالقاهرة . مجموعة طيبة من الخشب ، ذى الزخارف ، يرجع أنها من صناعة العصر الأموى أو صدر العصر العباسى . وعلى بعض هذه القطع كتابات بالخط الكوفى من بداية القرن الثالث الهجرى (٩ م) . ولعل أهم مميزات الزخارف فى هذه الأخشاب الدوائر ذوات المركز الواحد ورسوم العقود التشابكة والمستطيلات الصغيرة المفرغة والوريقات ذوات ثلاثة الفصوص والموضوعات الزخرفية المجنحة والساسانية الطراز (شكل ٣٧٠) فضلا عن الفروع النباتية التى تنشئ وتضم رسوم طيور أو حيوانات وعن أوراق العنب والعناقيد .

ولكن التطور الفنى فى الحفر على الخشب تأثر بقدم ابن طولون إلى مصر فانتشرت فى عصر الدولة الطولونية الأساليب الفنية العباسية التى ازدهرت فى سامرا . والأخشاب الطولونية مزينة بزخرفة محفورة بعمق فى الخشب ويذكرنا أسلوبها بأسلوب الطراز الأخير من طراز الزخرفة فى الجص العباسى فى سامرا (شكل ٣) . فهو حفر منحرف الجوانب تخلق فيه الزخرفة من بضعة فروع وخطوط حلزونية الأرضية كلها (الأشكال ٣٧١ و ٣٧٢) . وقد تواف هذه المخطوط رسماً تخطيطياً محوراً عن الطبيعة لحيوان أو طائر (شكل ٤) . (٣٧٣)

الحشب الفاطمى

وصل إلينا عدد كبير من التحف الخشبية الفاطمية في حالة جيدة من الحفظ . وبعضهم محفوظ في المتاحف والمجموعات الفنية الخاصة وبعضها الآخر في المساجد والكنائس والأديرة ومعظمها يمكن تأريخه على وجه التحديد ، إما بما عليه من كتابات أو بتاريخ المساجد والكنائس التي استعمل فيها . وهذه التحف موزعة على عصر الفاطميين كله ، فبينما ما يرجع إلى حكمهم في شمال إفريقيا وما يرجع إلى بداية حكمهم في وادى النيل أو إلى أوج عزمهم فيه أو إلى نهاية دولتهم وبدء انحلالها ، وبينما ماضع في جزيرة صقلية وتأثر بالأساليب البيزنطية ، وما ينسب إلى بني زيرى خلفائهم في شمال إفريقيا الذين كانوا يتبعونهم في الأساليب الفنية كما يدينون لهم بالطاعة فترة غير قصيرة من الزمن .

فن التحف التي ترجع إلى حكمهم في شمال إفريقيا باب في جامع سيدى عقبة على مقربة من مدينة بسكرة . والراجح أنه صنع بأمر الخليفة الفاطمى المنصور فيما بين عامى ٣٣٤ و ٣٤١ هـ (٩٤٦ و ٩٥٣ م) لضرخ سيدى عقبة في جامع طينة وهى بلدة قريبة من بسكرة . وهو باب من خشب أرز ، له مصراعان في كل منهما قضيب خشبى يقسمه قسمين عدا القضيب الخشبى الذى يغطى ملتقى المصراعين . وإطار الباب وعتبته الفوقانية والقضبان الخشبية الثلاثة كلها معطاة زخارف محفورة من رسوم هندسية وفروع نباتية وخطوط منحنية على شكل حرف S والملاقة بين طراز هذه الزخارف وطراز الزخرفة العباسى تبدو واضحة جلية . ومع ذلك فإن زخارف هذا الباب تقوم على أساليب من الفنين الأغلبى والبيزنطى . ووجود الملاقة الوثيقة بين كل هذه الأساليب الفنية التى سادت على ضفاف البحر الأبيض المتوسط أمر مفروغ منه . ولكن الزخارف المحفورة على الأخشاب الفاطمية أخذت بعد ذلك في التطور حتى بعدت الشقة بينها وبين زخارف الباب سالف الذكر .

ولعل أقرب التحف إلى طراز هذا الباب هى ، بطبيعة الحال ، التحف التى ترجع إلى العصر الذى كان بنو زيرى يحكمون فيه إفريقيا تابعين للفاطميين أولاً ثم مستقلين عنهم بعد ذلك . وأهم تلك التحف أخشاب صنعت بأمر العزيز باديس الجامع القيروان في منتصف القرن الخامس الهجرى (١١ م) وهى المقصورة ومدخل المكتبة .

أما المقصورة فمن الخشب المشبك ، وفيها زخارف محفورة وفي أعلاها شريط من الكتابة الكوفية المورقة على أرضية من الفروع النباتية ، بينما ترى في مدخل المكتبة ألواح تتألف

من حشوات ، محفور عليها رسوم نباتية يتجلى فيها الإتقان والثروة الزخرفية ، وفي توزيعها تناسق وتناسب ، على الرغم من وفرتها ومن أنها تؤلف في مجموعها أشكالاً متوازية موزعة توزيعاً غير منظم .

وفي متحف بلرمو وبعض كنائسها أخشاب عليها زخارف محفورة ومتآرة بالطراز الفاطمي (انظر شكل ٩) . ومنها ألواح باب في كنيسة المرتورانا Santa Maria dell Ammiraglio التي شيدت في بلرمو سنة ١١٣٦ م على يد أمراء البحر في خدمة الملك روجر الثاني . والمعروف أن هذه الكنيسة من المآثر الصقلية التي يظهر في ترتيب قبائها وأساليب زخارفها تأثير الفنين الإسلامي والبيزنطي . والألواح المذكورة تتجلى فيها الأساليب الفنية التي نعرفها في أزهى عصور الفاطميين في مصر ، فتمتاز بمعمق الرسوم ودقة صنمها . فضلاً عن ذلك فإن سقف الكنيسة الصغيرة الموجودة في القصر الملكي بمدينة بلرمو ، والتي تعرف باسم الكابلا بالائنا Capella Palatina غني بالزخارف المنقوشة ويشهد بتأثير الصناعة والأساليب الفنية الإسلامية . وبين تلك الزخارف فروع نباتية وصور طيور وحيوانات مما تمتاز به التحف الفاطمية التي كانت ترين سقوف القصور الفاطمية وأبوابها وجدرانها ، ولكننا نلاحظ أن رسوم الحيوانات المنقوشة على الحشوات الخشبية الفاطمية في مصر ليست في دقة التي رآها في سقف الكابلا بالائنا فإن الرسوم الأخيرة أكثر تطوراً وأصدق في تمثيل الطبيعة وأكثر تمبيراً عن الحركة والحياة .

أما التحف الخشبية المصنوعة بمصر في العصر الفاطمي فقد كان يتجلى بها في البداية طراز انتقال من الأساليب الفنية التي سادت في المصريين الطولوني والإخشيدي إلى الأساليب التي ازدهرت على يد الفواطم في القرن الخامس الهجري (١١ م) . فالعروق الخشبية تحت قبة جامع الحاكم عليها زخارف من فروع نباتية متصلة وأوراق شجر محفورة عليها حفرًا عميقاً وتبدو العلاقة الوثيقة بينها وبين الطراز الطولوني في الحفر على الخشب والجص .

ومن التحف التي ترجع إلى بداية العصر الفاطمي باب ذو مصراعين محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة وأصله من الجامع الأزهر وعليه كتابة باسم الخليفة الحاكم بأمر الله مما قد يدل على أنه صنع حين قام هذا الخليفة بعماره الجامع الأزهر والتجديد فيه سنة ٤٠٠ هـ (١٠١٠ م) . وفي هذا الباب حشوات مستطيلة عليها زخارف من فروع نباتية محفورة حفرًا عميقاً في أسلوب فني يذكر بالأساليب العباسية في الحفر على الخشب ، ولكنه يختلف عنها في أن الزخارف فيه



(شكل ٣٧٤) حشوه من الخشب الفاطمي في القرن الخامس الهجري (١١ م)
محفوطة في دار الآثار العربية بالقاهرة

أصغر في المساحة وأدق في الحفر فضلاً عن أنها موزعة في تماثل وتقابل حول محور أفقي
توسطه مساحة رسومها غير غائرة .

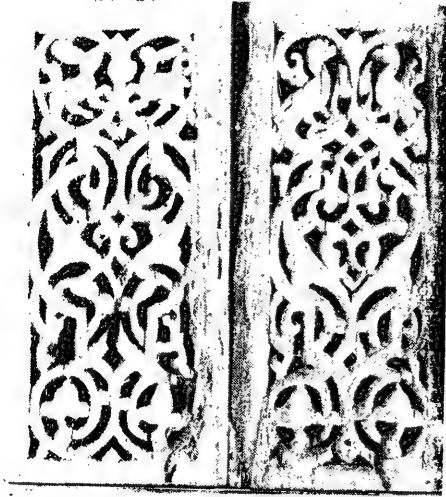
وقد زادت الدقة في الحفر تدريجياً حتى بلغت غايتها في العصر الذهبي للدولة الفاطمية كما
يبدو في بعض حشوات وصلت إلينا تشهد باتقان عظيم في نقش الفروع النباتية والأوراق فضلاً



(شكل ٣٧٥) حشوة من الخشب الفاطمي في القرن الخامس الهجري (١١ م) . مخفولة في دار الآثار العربية بالقاهرة .

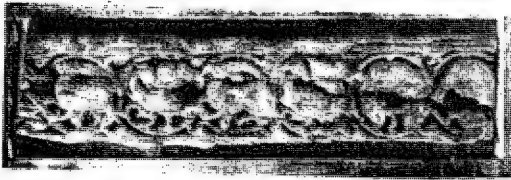
عن التوفيق العظيم في استعمال رسوم الحيوانات والطيور عنصراً زخرفياً (الأشكال ٣٧٤ و ٣٧٥ و ٣٧٦ و ٣٧٧) .
وإذا ذكرنا ما نعرفه من أن القبط كانت لهم القيادة في صناعة التجارة والحفر على الخشب وأن الفاطميين عرفوا في أكثر أيامهم بالتسامح الديني العظيم لم نجد إذا رأينا في الكنائس القبطية مثل الزخارف التي تراها على خشب المساجد والأثاث الإسلامي .
ومن أهم التحف الخشبية التي ترجع إلى بداية العصر الفاطمي حجاب الهيكل في كنيسة الست برباره بمصر القديمة ، وهو محفوظ الآن في المتحف القبطي بالقاهرة . ويتألف من

خمس وأربعين حشوة وفي وسطه مدخل من مصراعين ، في أعلاهما من المين واليسار ركنان (كوشتان) . ولكل مصراع أربع حشوات مستطيلة وأفقية . وزى سائر الحشوات مركبة على جانبي هذا الدخول في تناظر وتقابل جميلين . والزخارف المحفورة في حشوات الحجاب متنوعة الموضوعات ، وقوامها فروع نباتية تقوم بينها صور آدمية أو رسوم حيوانات . أما الركنان ففي وسط كل منهما دائرة تضم رسم فارس يصطاد بالباز وفوق رأسه عمامة وعلى قبضة يده طائر جارج على أكمة الانطلاق . بينما ترى في حشوات الباب رسوم صيادين آخرين ومع كل منهم الباز الذي يصطاد به والطائر الذي اصطاده . وفي الجزء السفلي من كل حشوة رسم إناء يخرج منه الفروع النباتية المتوترة ويحف به من الجانبين رسم وعلة . ومن الموضوعات



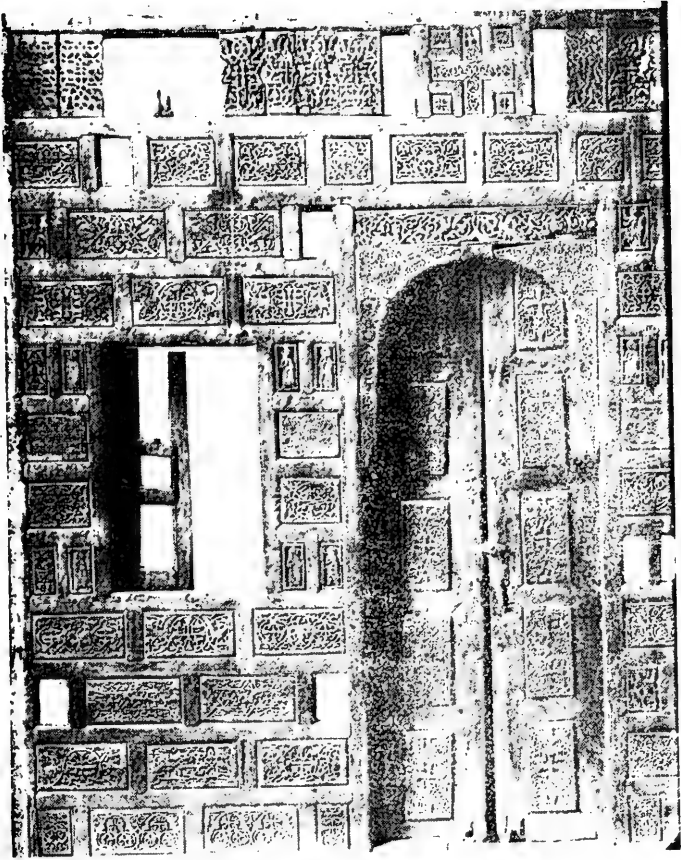
(شكل ٣٧٦) حشوة من الخشب الفاطمي في القرن الخامس الهجري
(١١ م) محفوظة في متحف الآثار الإسلامية بأكاديمية الآداب
بجامعة فؤاد الأول

الزخرفية التي تراها مخفورة
في الحشوات الأخرى رسم
ضراع بين أسد وإنسان
ورسم سلطانية تخرج منها
فروع نباتية فوقها لبؤتان ،
تولى كل منهما الأخرى
ظهرها . فوق اللبؤتين
طاووسان متواجهان . كما
ترى على حشوات أخرى
رسم أسد ينقض على ولة
لاقتراسها ، أو رسم
موسيقيين يعزفان على
العود وحولهما أشخاص
يرقصون رقصاً توقيعياً ،
وقد روى في رسم



(شكل ٣٧٧) حشوة من الخشب الفاطمي في القرن الخامس الهجري (١١ م) محفوظة
في متحف الآثار الإسلامية بأكاديمية الآداب بجامعة فؤاد الأول

الأشخاص تقابل دقيق . ومن الرسوم الغريبة المنقوشة في بعض تلك الحشوات مناظر قتال
بين فارس ورجلين يهجم أحدهما عليه من خلفه والآخر من أمامه . وطريقة رسم هذين الرجلين
تذكر بالرسوم البارزة على المعابد المصرية القديمة وبالتماثيل الفرعونية . ونلاحظ أن بعض
الرسوم الآدمية في حشوات هذا الحجاب فيها من الدقة وصدق تصوير الطبيعة ما يشير إلى
تأثرها ببعض الأساليب الفنية البيزنطية .



(شكل ٣٧٨) - سياج خشبي من العصر الفاطمي في كنيسة أبي سيفين بمصر القديمة

ومن التحف القبطية الشهورة من العصر الفاطمي سياج خشبي في كنيسة أبي سيفين بمصر القديمة (شكل ٣٧٨) يتألف من حشوات ، في بعضها رسوم رهبان في أسلوب فيزيطي ، ولكن بعضها الآخر أرضيته من رسوم فروع نباتية تقوم بينها رسوم حيوانات أو إشارة الصليب أو رسوم هندسية متشابكة ومفرغة .

ومن آيات الحفر على الخشب في العصر الفاطمي الواح خشبية عثر عليها بضرخ السلطان الناصر محمد بن قلاوون وبمارستان قلاوون . وكانت مستعملة في تغطية الإفريز العلوى بالجدران ، ولكن طراز زخارفها يشهد بأنها ترجع إلى العصر الفاطمي . والمعروف أن مارستان قلاوون قام على أنقاض القصر الغربى الفاطمي ، وهو القصر الذى بناه الخليفة العزيز وأعمه المستنصر . والألواح التى نحن بصدها الآن غنية بزخارفها وفريدة في إتقان صنعها ، ولذلك فأننا نرجح أنها كانت في القصر الغربى المذكور وأعيد استعمالها في الأبنية الجديدة . وعرض هذه الألواح نحو ثلاثين سنتيمتراً . وفي كل منها إفريز علوى وإفريز سفلى يشتملان على فروع نباتية بين شرطين عاريين عن الزخرفة ، وترتفع هذه الفروع وتنخفض فينشأ منها أقواس تحصر بينها من أسفل وريادات ذات ثلاثة فصوص ومن أعلى شكلاً مكوناً من نصفي مروحتين تخیلتين . وبين الإفريزين عصابة رئيسية عليها مناظر من رسوم آدمية ورسوم حيوانات وطيور فوق أرضية من فروع نباتية أقل بروزاً . وهذه الرسوم موضوعة في مناطق تتكون على التعاقب من أشكال هندسية سداسية وممدودة ومن مربعات قائمة على إحدى زواياها ويقطع كل ضلع من اضلاعها قوس صغير إلى الخارج . وترى في المناطق السداسية الشكل أن الرسوم منقوشة بين أقواس تتفرع أحياناً من إناء بين رسمين . وكانت هذه الرسوم مدهونة بالألوان ، مما كان يظهر دقايقها ويزيدها وضوحاً . وأول ما يبدو للمشاهد المدقق أن توزيع المناظر المنقوشة روعى فيه التناظر والتقابل فتتوسط اللوح جامعة رباعية الشكل ثم تتلوها من اليمين واليسار بقية المناظر في تناسب وحسن ترتيب (شكل ٣٧٩) . ولكن التنوع في الموضوعات المنقوشة ليس كبيراً ، فهي تضم رسوم مطربين ومطربات وعازفات على آلات موسيقية وراقصين وراقصات ورسم الأمير جالساً على أريكة وفي يده اليمنى كأس وفي اليسرى زهرة وعلى رأسه عمامة ضخمة وإلى يساره الساقى يصب الخمر في كأس وإلى يمينه تابع يقدم إليه صينية ذات غطاء . وربما كان المفروض أن تحته شيئاً من الطعام أو الحلوى . وثم رسوم عرض لشبه قتال بين رجلين أو لرقصة عسكرية تبدو كأنها قتال ، بما يحمله كلا الرجلين من سيف ودرقة ؛ كما ترى رسوم رجال يسيرون منفردين أو بجانب إبل عليها هودج أو أحمال من البضائع . أما رسوم الصيد فكثيرة وتشمل الصيد بالباز وصيد الأسد مع ركوب الفرس تارة أو حين يهجم الصياد عليه وهو راجل يشهر سيفه ويحتمى بترسه . وهناك رسوم الطيور الجارحة ومعها فريستها كالنزال والبط ، ورسوم الحيوانات والطيور المختلفة كالباز والتيس والطاووس فضلاً عن رسوم الحيوانات الخرافية .



(شكل ٢٧٩) نقوش محفورة في ألواح خشبية من العصر الفاطمي في نهاية القرن الرابع أو بداية الخامس بعد الهجرة (١٠ — ١١ م) ومحفونة في دار الآثار العربية بالقاهرة

ومعظم هذه الألواح محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة . ولكن في متحف فكتوريا والبرت ألواحاً من طرازها . وفي المتحف القبطي بالقاهرة لوح مستطيل من الخشب عليه رسوم بارزة تمثل فيلا وجملين وطائرين ورجلاً يسحب حصاناً أو بغلاً . وطول هذه القطعة متر وعرضها عشرون سنتيمتراً . وقد حصل عليها المتحف القبطي من دير البنات بمصر القديمة وفي هذا المتحف لوح آخر من الطراز نفسه عليه رسوم بارزة تمثل خمسة أشخاص في مناظر طرب أو ألعاب رياضية ، ولا ريب في أن هاتين القطعتين من طراز المجوعة التي عثر عليها في مارستان قلاوون وترجعان مثلها إلى نهاية القرن الرابع أو بداية الخامس الهجري (١٠ - ١١) .

ومن المتحف الخشبية المشهورة من نهاية القرن الخامس الهجري منبر حرم الخليل في فلسطين . وقد نقش على بابهِ وعلى جانبيه كتابة تاريخية من اثني عشر سطراً بخط كوفي موزق وبارز ودقيق باسم الخليفة المستنصر ووزيره بدر الجمالي سنة ٤٨٤ هـ (١٠٩١ - ١٠٩٢ م) . والمعروف أن المنبر صنع في هذه السنة لشهد الحسين الذي بناه بدر الجمالي بمسقلان . ويظن أنه نقل إلى الخليل على يد صلاح الدين سنة ٥٨٧ هـ (١١٩٢ م) . وأهم ما يلفت النظر في زخارف هذا المنبر هو دقة الفروع النباتية المنقوشة في مناطق من أشكال هندسية ومن مجموع تتألف من سير عصابات من سيقان نباتية بين شريطين لا زخرفة عليهما . والواقع أننا نشاهد لأول مرة في هذا المنبر أسلوب الحشوات الصغيرة المجمعة ، كما نرى دقة في رسم السيقان وحبات الغنم والوريقات تحملنا على القول بأن المنبر لم يصنع في مصر ؛ لأن صناعة النقش في الخشب لم تتطور فيها فتصل إلى مثل هذه الدقة قبل القرن السادس الهجري (١٢ م) . والناظر إلى زخارف هذا المنبر لا يسمه إلا أن يلاحظ أن البارز فيها والذي يشغل المكانة الخطيرة إنما هي الزخارف النباتية ؛ بينما الأشكال الهندسية التي تصحبها تبدو كأنها تابعة لها ولا تحجب أهميتها .

أما المتحف الخشبية التي ترجع إلى العصر الأخير من حكم الدولة الفاطمية فيها قطعة من سدة جامع محفوظة في متحف دمشق ومؤرخة من سنة ٤٩٧ هـ . ومنها منبر خشبي في مسجد دير سانت كاترين يشبه جزيرة سيناء ، عليه كتابة بارزة بالخط الكوفي الموزق باسم الإمام الأمر بأحكام الله ووزيره الأفضل شاهنشاه في ربيع الأول سنة ٥٠٠ هـ (١١٠٦ م) . ويشبه هذا المنبر منبر الخليل بمض الشبه ولكن زخارفه أقل ثروة وتطوراً ، بالرغم من أنها أحدث عهداً من زخارف منبر الخليل .

ولكن أعظم التحف الخشبية التي ترجع إلى نهاية العصر الفاطمي هي المحارب الثلاثة الخشبية المحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة ، أقدمها كان في الجامع الأزهر . والثاني من جامع السيدة نفيسة والثالث من مشهد السيدة رقية .

أما الأول فأقلها شأنًا من الناحية الفنية . ويتألف من قبلة من خشب الفلق ، يحف بها عمودان ينتهي كل منهما بحمل وقاعدة رومانية الشكل ويرتكز عليها عقد فارسي كعمود الرواق الرئيسي في الجامع الأزهر ، ويحيط بالقبلة شبه إطار ، في كل من جانبيه الأيمن والأيسر أربع حشوات من خشب النبق ، فيها زخارف نباتية . ووريقات ذات ثلاثة أو خمسة فصوص . وكان فوق هذا المحارب لوح خشبي منقوش عليه بالخط الكوفي الورق العبارة الآتية : « بسم الله الرحمن الرحيم ، حافظوا على الصلوات والصلاة الوسطى وقوموا لله قانتين ، إن الصلاة كانت على المؤمنين كتاباً موقوتاً . مما أمر بعمل هذا المحارب المبارك برسم الجامع الأزهر الشريف بالمعزة القاهرة مولانا وسيدنا المنصور أبي على الإمام الأمر بأحكام الله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه الأكرمين ابن الإمام المستعلى بالله أمير المؤمنين ابن الإمام المستنصر بالله أمير المؤمنين صلوات الله عليهم أجمعين وعلى آلائهم الأئمة الطاهرين بنى الهداة الراشدين وسلم تسليماً إلى يوم الدين في شهور سنة تسع عشرة وخمسة المجدد لله وحده » .

أما محارب السيدة نفيسة فيتألف من حشوات مجمعة تضم زخارف نباتية ورسومًا هندسية وله إطار يجرى فيه شريط من الكتابة الكوفية تؤذن بالتجويق وبداية خط النسخ ، كما يجرى شريط آخر حول حنية القبلة نفسها . والزخارف النباتية في هذا المحارب دقيقة إلى أبعد حد ، وفيها سيقان ووريقات بينها أوراق العنب والمناقيذ مرسومة في أسلوب قريب من الطبيعية . وتتألف زخرفة حنية القبلة من رسوم متشابكة وبينها وريقات وفروع نباتية أكبر حجماً وأغنى بما فيها من مراوح تخيلية وموضوعات زخرفية من أوراق العنب وحبائه . والراجع أن هذا المحارب يرجع إلى خلافة الحافظ حين قام بتعمير مسجد السيدة نفيسة سنة ٥٤١ هـ (١١٤٥ - ١١٤٦ م) .

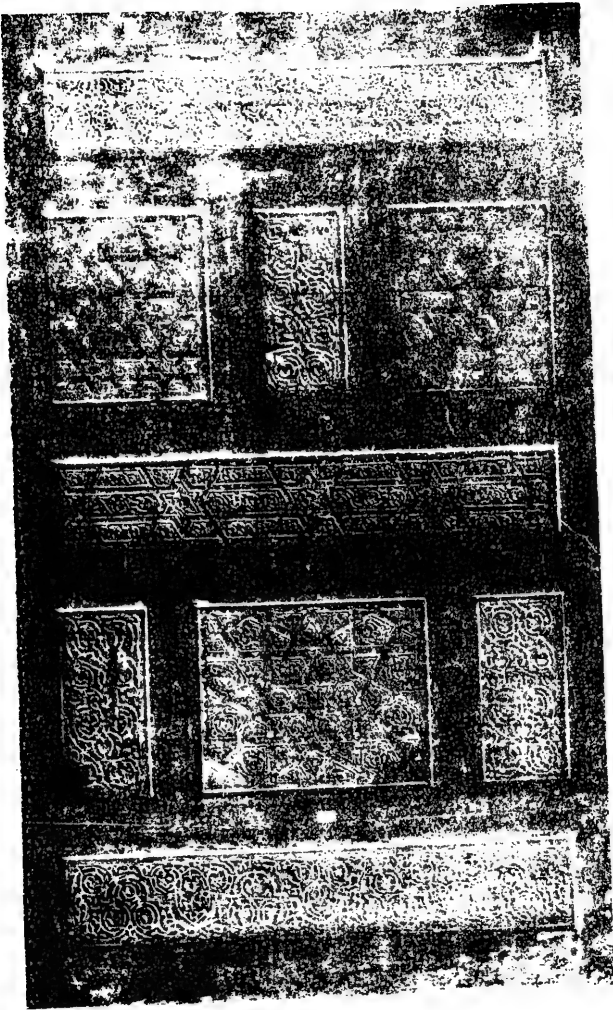
والمحارب الفاطمي الثالث منقول من مشهد السيدة رقية . وهو آية في دقة الصنعة ولا يزال في حالة جيدة جداً . ويشبه محارب السيدة نفيسة في هيأته ويختلف عنه في أنه مزين بالزخارف من الظهر والجانبين . وحنية القبلة في هذا المحارب تتألف من حشوات سداسية الشكل مجمعة بحيث تحصر بينها حشوة على شكل نجمة ذات ستة أطراف وترين كل حشوة من تلك الحشوات سيقان نباتية دقيقة فيها وريقات ذات فصوص طويلة



(شكل ٣٨٠) محراب من خشب أصله من مشهد السيدة رقية
بالقاهرة . ويرجع إلى نهاية العصر الفاطمي في القرن ٦ هـ (١٢ م)
ومحفوظ الآن في دار الآثار العربية بالقاهرة

وتحيط بمخنية القبلة كتابة بالخط
الكوفي المورق تتضمن بعض
آيات قرآنية . أما وجهة المحراب
فمن خشب قرو ومزخرفة
بمحشوات من ساج هندي وخشب
زيتون على شكل نجوم وأشكال
هندسية أخرى كثيرة الأضلاع
وغنية بما فيها من سيقان
ووريقات دقيقة (شكل ٣٨٠)
ويحيط بالزخارف إطار من
كتابة كوفية مورقة . وظهر
المحراب مزين بقسع حشوات
كبيرة بين رسومها تباين جميل
(شكل ٣٨١) فالعينات والأشكال
النجمية مزينة بفروع نباتية قليلة
الحفر ، بينما المحشوات الأخرى
محللة بأوراق عنب وعناقيد عميقة
الحفر . والراجح من الكتابة
التاريخية على هذا المحراب أنه
صنع في حياة الخليفة الفائز
ووزيره الصالح طلائع أي بين
عامي ٥٤٩ و ٥٥٥ هـ (١١٥٤
و ١١٦٠ م) .

وتمت تحف خشبية أخرى ترجع إلى آخر حكم الدولة الفاطمية . منها بقايا منبر الخليفة
الآمر في الجامع الأحمر . ومنها سقف المدخل فوق مضراعى الباب ، وحشوات الدواليب في الجامع
نفسه . ومنها أيضاً مصاريع البابين الغربي والبحري من الجامع الأشقر المعروف بالقاهنات .



(شكل ٣٨١) ظهر محراب مشهد السيدة رقية المحفوظ في دار الآثار العربية، القاهرة

ويرجع إلى سنة ٥٤٤ هـ (١١٤٨ م) . وحشوات هذه المصاريح مزينة بنقوش دقيقة قوامها زهريات تخرج منها فروع نباتية .

ومن تلك التحف أيضاً منبر الجامع العمري بقوص . وعليه لوحة من الخشب تشتمل على العبارة الآتية مكتوبة بخط كوفي موزق وذى حروف صغيرة . بسم الله الرحمن الرحيم ، أدع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة أمر بعمل هذا المنبر المبارك الشريف مولانا وسيدنا الإمام الفاضل بنصر الله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آباءه الطاهرين وأبنائه المنتظرين على يد فتاه وخليله السيد الأجل الملك الصالح ناصر الأئمة وكاشف النعمة أمير الجيوش سيوف الإسلام غياث الأنام كافل قضاة المسلمين وهادى دعاة المؤمنين عضد الله به الدين وأمتع بطول بقاءه أمير المؤمنين وأدام قدرته وأعلى كلمته فى سنة خمسين وخمسمائة .

ويشبه هذا المنبر فى شكله منبر الخليل والمنبر الموجود فى جامع دير سانت كاترين بطورسينا ، على أن جنبه تكسوها زخارف من حشوات تؤلف أشكالا هندسية من مستطيلات ونجوم ومسدسات ممدودة مغطاة كلها بفروع نباتية ومراوح تخيلية وعناقيد غنب .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة باب ذو مصراعين ، كان فى جامع الملك الصالح طلائع الذى شيد بالقاهرة سنة ٥٥٥ هـ (١١٦٠ م) . ويشتمل كل مصراع على ثلاث حشوات مستطيلة وأفقية ، بين الأولى والثانية حشوتان قائمتان وعموديتان وبين الثانية والثالثة مثلهما . وتزين هذه الحشوات زخارف نباتية من سيقان ووريقات محفورة بعمق عظيم فى شمعات ونجوم ذوات ستة أطراف أو اثني عشر طرفا .

وقد عثرت لجنة حفظ الآثار العربية فى مسجد الصالح طلائع بالقاهرة على عدد من القطع الخشبية المنقوشة ، أمكن تجميعها واستنباط شكل السقف الذى كانت مستعملة فيه ، فأكل السقف على مثالها . وقوام الزخرفة فى هذا السقف رسوم أشكال سداسية تضم نجوماً ذوات ستة أطراف . ولسنا نعرف سقفاً فاطمياً آخر اللهم إلا بقايا السقف فى البيمارستان المنصورى الباقى من القصر الصغير الغربى .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة قطعة من الأثاث الفاطمى ، كانت فى إحدى جدران جامع الصالح طلائع قبل أن تنقل إلى دار الآثار . وهى وجهة خزانة تتألف من أربع مناطق : الأولى من أربع كوات على كل منها عقد ذو فصوص وفيه زخارف نباتية . والثانية تحتوى على ثلاثة فصوص من مربعات فيها زخارف نباتية أو مستطيلات بها عبارات بالخط الكوفى

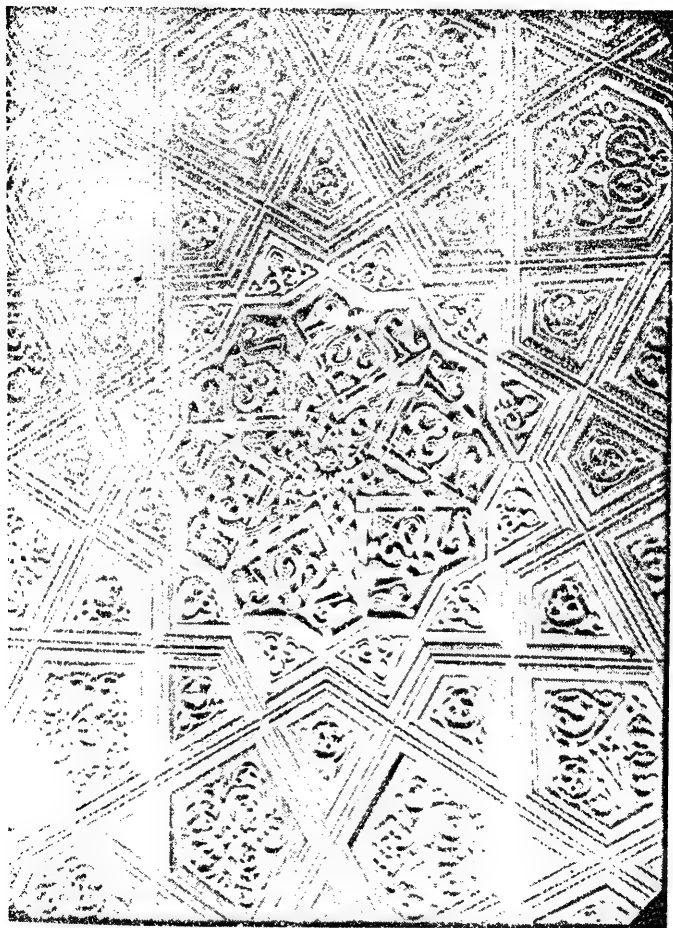
أو بخط النسخ ، نصها : « البركة الكاملة » أو « الجد الصاعد » أو « البقا لصاحبه » . والمنطقة الثالثة من ثلاث كوات ، على أوسطها عقد ذو فصوص . والمنطقة الأخيرة بها مربعات ذات زخارف نباتية ، أو مستطيلات فيها عبارات بخط النسخ أو بالخط الكوفي ونصها : « العز الدائم » « العمر الطويل » أو « البركة الكاملة » أو « الملك لله وحده » .

الحفر على الخشب في عصرى الأيوبيين والمماليك

احتفظت صناعة الحفر على الخشب في العصر الأيوبي بالأساليب الفنية التي رأيناها في نهاية العصر الفاطمي وعرفنا نماذجها في بعض المحاريب والمنابر التي ترجع إلى تلك الفترة من تاريخ مصر . ولكن الذي نلاحظه في التحف الأيوبية أن خط النسخ يحل محل الخط الكوفي في معظم الحالات وأن الزخارف النباتية في الحشوات تزداد دقة وإبداعا .

ومن أعظم المنتجات الخشبية في العصر الأيوبي تابوت الإمام الشافعي . وهو على شكل منشور مستطيل يعلوه جزء هرمي . وتتألف جوانب التابوت وغطائه من حشوات ذات زخارف نباتية دقيقة (شكل ٣٨٢) مجمعة في أطباق نجمية وأشكال مسدسة . والسدايب التي تحبس تلك الحشوات مزينة بخطوط متوازية محفورة . والتابوت غني بالنقوش المكتوبة بخط النسخ والخط الكوفي . وأهمها كتابة بالخط الكوفي ، نصها : « بسم الله الرحمن الرحيم وأن ليس للإنسان إلا ما سعى (كذا) وأن سعيه سوف يرى ثم يجزيه الجزاء الأوفى . هذا قبر الفقيه الإمام أبي عبد الله محمد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن عبد يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد المطلب بن عبد مناف . ولد رضى الله عنه سنة خمسين ومائة وعاش إلى سنة أربع ومائتين ومات يوم الجمعة آخر يوم من رجب من السنة المذكورة ودفن من يوم . بعد العصر رضى الله عنه » ثم كتابة أخرى تشتمل على تاريخ صناعة التابوت واسم الصانع وهي بخط النسخ وتقع في نهاية الجزء الهرمي من التابوت ، ونصها : « عمل هذا الضريح المبارك للإمام الفقيه أبي عبد الله محمد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن عبد يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد مناف رحمه الله . صنعت عبيد التجار المعروف بابن معالي عمله في شهور سنة أربع وسبعين وخمسة . رحمه الله ورحم من ترحم عليه ودعا له بالرحمة ولجميع من عمل معه من التجارين والنقاشين ولجميع المؤمنين » .

وقد جاء اسم نجار آخر من أسرة ابن معالي على تحفة خشبية أخرى من العصر الأيوبي ، هي منبر الجامع الأقصى ، الذي صنع في حلب بأمر نور الدين محمود بن زنكي سنة ٥٦٤ هـ



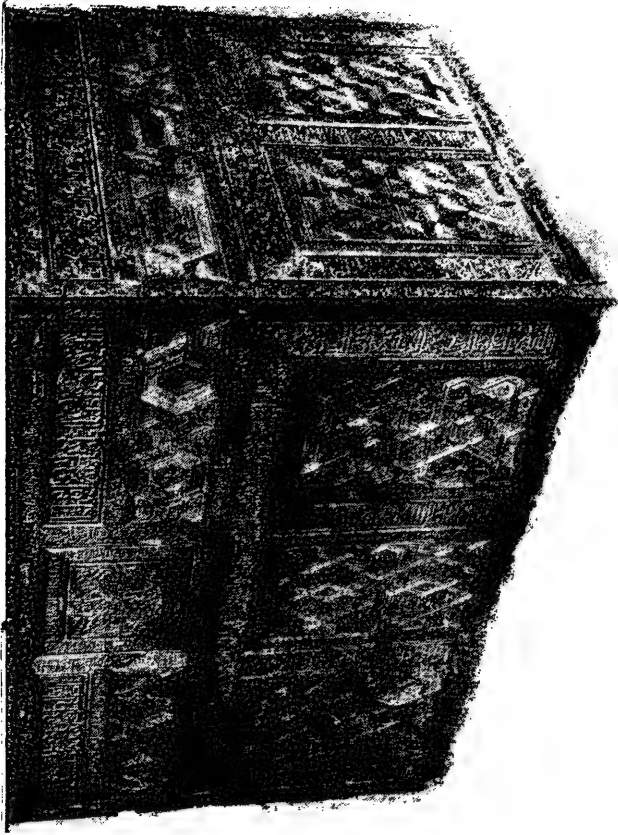
(شكل ٣٨٢) خشوات خشية من تابوت الامام الشافعي ، وهو مؤرخ من سنة ٥٧٤ هـ (١١٧٨ م)

(١١٦٨-١١٦٩ م) . ونقل منها إلى بيت المقدس . وعلى هذا التبر أسماء عدة صناع منهم « سليمان بن معالي » ومن المحتمل أن صانع تابوت الإمام الشافعى بالقاهرة هو أحد أفراد أسرة سليمان بن معالي . والراجح أن هذا التابوت صنع بأمر صلاح الدين الأيوبي حين قام بعمارة قبر الشافعى سنة ٥٧٢ هـ (١١٧٦ م) .

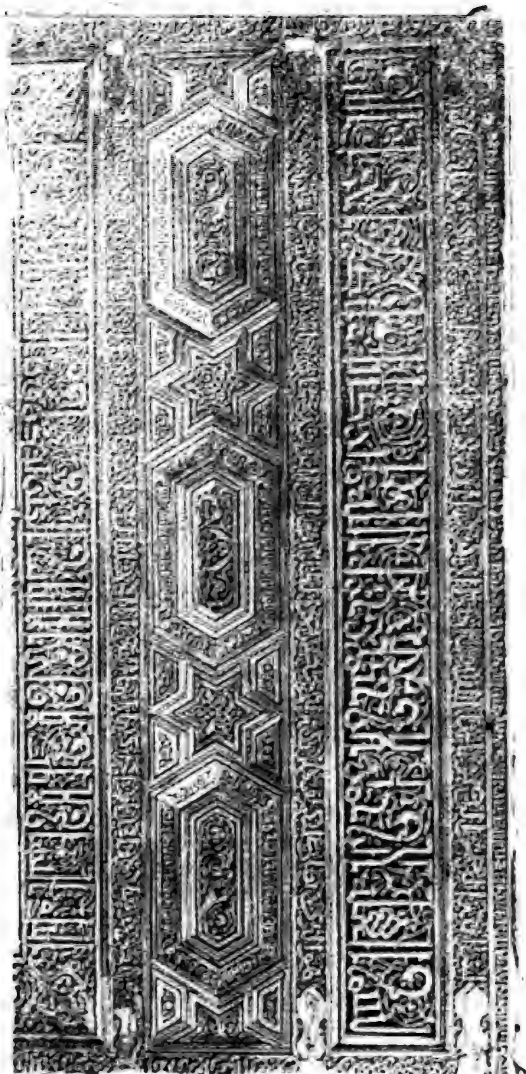
وبقبة الإمام الشافعى تحفة خشبية أخرى من العصر الأيوبي ترجع إلى سنة ٦٠٨ هـ (١٢١١ م) . وهى تابوت آخر فوق قبر أم الملك الكامل . وتتألف جوانبه الأربعة من حشوات ذوات زخارف نباتية دقيقة تشبه حشوات التابوت السابق وتؤلف مثلها أطباقاً نجمية . وعلى تابوت هذه الأميرة كتابة تاريخية بخط النسخ ، نصها : « بسم الله الرحمن الرحيم هذا قبر السيدة الشهيذة المرحومة الفقيرة إلى رحمة ربها والدة الفقير إلى رحمة ربه محمد ولد مولانا السلطان الملك العادل العامل العابد المجاهد الرابط المؤيد المظفر المنصور سيف الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين سيد الملوك والسلطين قانع الخوارج والمتبردين قاهر الكفرة والمشركين أبى بكر بن أبوب خليل أمير المؤمنين اللهم أقم بهما منار الحق وأعله واجمل أيامهما عامة البركات على الإسلام وأهله وأدم إعزاز الدين بماضى عزمهما ونصله وأذق عدوها نار انتقامك وأصله برحمتك يا أرحم الراحمين وصلواته على سيدنا محمد خاتم النبيين . توفيت إلى رحمة ربها ورضوانه قبل الفجر من الليلة التى صبحها يوم الأحد الخامس والعشرين من صفر سنة ثمان وستمائة قدس الله روحها ونور ضريحها وأسكنها الجنة مع المتقين » .

ومن أعظم التحف الخشبية الأيوبية التابوت الذى نقل من المشهد الحسينى بالقاهرة إلى دار الآثار العربية . وهو مصنوع من خشب الساج الهندى ويتألف من ثلاثة جوانب ، طولها ١٨٥ و ١٣٥ و ١٣٢ سنتيمتراً . وتنقسم هذه الجوانب إلى مناطق مستطيلة تحبسها إطارات عليها كتابات بخط النسخ الأيوبي وبالخط الكوفى . وتضم هذه المناطق المستطيلة حشوات ذوات زخارف نباتية دقيقة مرتبة فى أطباق نجمية أو أشكال مسدسة (شكلى ٣٨٣ و ٣٨٤) . أما الكتابات النقوشة على هذا التابوت فكلها آيات من القرآن الكريم وليس بينها أى نص تاريخى .

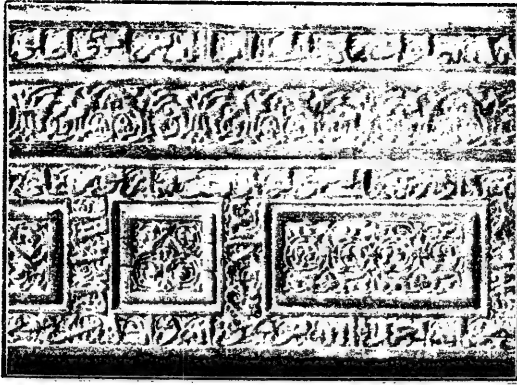
وفى دار الآثار العربية بالقاهرة ثلاثة جوانب من تابوت خشبي للأمير حصن الدين ثعلب المتوفى سنة ٦١٣ هـ (١٢١٦ م) تتألف من مناطق مستطيلة ، تضم بعضها حشوات ذوات زخارف نباتية وبينها كتابات بخط النسخ . أما الجنب الرابع من هذا التابوت فمحفوظ فى متحف فكتوريا وألبرت بلندن (شكل ٣٨٥) .



(شكل ٢٨٢) تابوت خشبي قل من القهبة الحسيني إلى دار الآثار العربية بالقاهرة . ويرجع إلى النصف الثاني من القرن السادس الهجري (١٢م)



(شكل ٢٨٤) تفاصيل من أبواب المسجد الحبيب

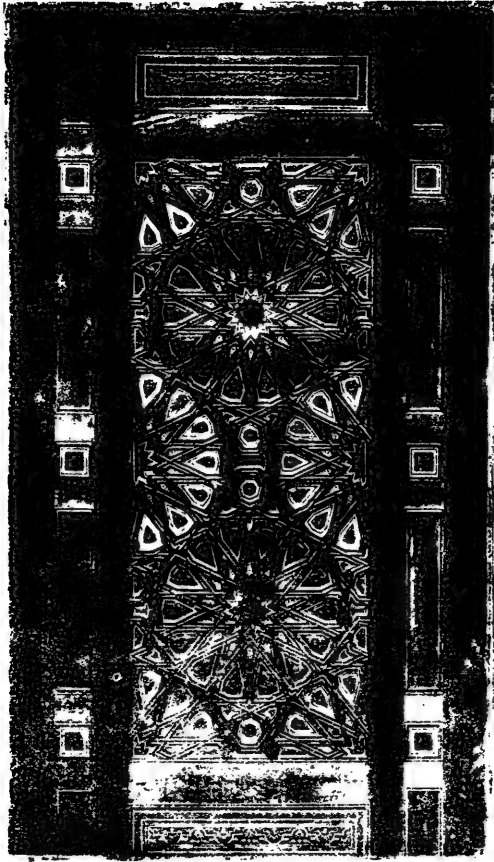


(شكل ٣٨٥) جنب من تابوت خشبي للأمير حصن الدين ثعلب ، من سنة ٦١٣ هـ (١٢١٦ م) .
ومحفوظ بمتحف فكتوريا وألبرت

واللاحظ في الزخارف المحفورة على التحف الخشبية المصنوعة بالشام في صدر الدولة الأيوبية أن بها بعض تأثيرات من الزخارف السلجوقية .

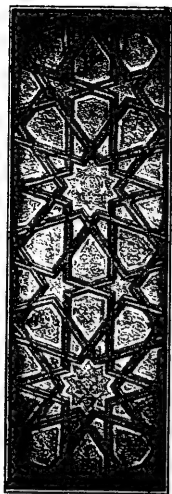
أما في عصر المماليك فقد استطاع التجارون أن يبدعوا في زخرفة الحشوات بالرسوم الدقيقة، وأصبح العنصر الزخرفي السائد في ترتيب الحشوات تجميعها بحيث تواف أطباقاً نجمية وأجزاء من أطباق . أما رسوم الحشوات فكانت تمتاز بأنواع المراحل النخيلية والفروع النباتية والورقيات وما إلى ذلك مما تبدو فيه الثروة الزخرفية جلية واضحة . وطبيعي أن استعمال هذه الحشوات المتكررة جعل زخارف الخشب الملوك خالية من أى موضوع زخرفي رئيسي يظهر ويبدو بوضوح بين تفاصيل زخرفية ثانوية تحف به .

وهكذا أقبل الفنانون المشتغلون بالحفر في الخشب على إنتاج التحف الدقيقة ولا سيما النابر والخزانات والأبواب والكراسي والدكك . وازدهرت أساليب أخرى في زخرفة الخشب كتطعيم الحشوات بخيوط أو أشرطة رفيعة من نوع آخر من الخشب أغلى ثمنًا وأندر وجوداً أو بالمالج والعظم . ومن أمثلة ذلك مصراع باب في دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٣٨٦) قوام زخرفته حشوات صغيرة كثيرة الأضلاع ومنقوش عليها بالألوان رسوم جميلة ومزينة بخيوط من العظم ، وقد جمعت هذه الحشوات على شكل أطباق نجمية . ومن أمثله أيضاً مصراع باب في متحف فكتوريا وألبرت (شكل ٣٨٧) .



(شكل ٣٨٦) مصراع باب من المصير للمملوكى فى القرن الثامن الهجرى (١٤ م) .
ومحفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة

ولكن أبدع ما وصل إلينا من الحفر على الخشب فى عصر المماليك يتجلى فى المنابر التى
وصل إلينا منها عدد يشهد بإتقان هذه الصناعة فى ذلك العصر . ومن أقدمها منبران يرجعان
إلى القرن السابع الهجرى (١٣ م) . الأول حشواته من خشب الساج الهندى (التاك)



(شكل ٣٨٧) مصراع
باب من صناعة مصر في
القرن ٩ هـ (١٥ م)
محفوظ في متحف شكتوريا
والبرت

والأبنوس ومزخرفة بالرسوم النباتية الدقيقة وقد أمر بصناعته
السلطان لاجين سنة ٦٩٦ هـ (١٢٩٦ م) الجامع ابن طولون ثم
صرقت معظم حشواته بعد سنة ١٨٤٥، وتسربت إلى أوروبا ثم جمعا
المرحوم هرتر باشا - الذى كان مهندساً بلجنة حفظ الآثار ومديرا
لدار الآثار العربية بالقاهرة - وأمكن بذلك إصلاح المنبر . أما
المنبر الثانى فهو الذى أمر بإنشائه الجامع الصالح طلائع الأمير بكتمر
الجوكندار سنة ٦٩٩ هـ (١٢٩٩ م) . ومنها منبران يرجعان إلى
القرن الثامن الهجرى (١٤م) : الأول منبر جامع الماردانى بالقاهرة
ويرجع إلى سنة ٧٤٠ هـ (١٣٤٠م) وحشواته مطعمة بالسنن وذات
زخارف نباتية دقيقة . وفيه حشوات من السنن . وكانت بعض
حشوات هذا المنبر قد تسربت . إلى أوروبا ثم ظهرت فى سوق
المعاديات بالقاهرة فى بداية القرن الحالى فاشترتها لجنة حفظ الآثار
العربية وأعادتها إلى مكانها وأتمت إصلاح المنبر . والمنبر الثانى فى
مدرسة الجاى الیوسنى بالقاهرة ويرجع إلى سنة ٧٧٤ هـ (١٣٨٣م)
وحشواته مدقوقة بالأویمة ومخاطة بأشرطة من السنن . ومن المنابر
الهامة فى القرن التاسع الهجرى (١٥ م) منبر المدرسة الفخرية

بالقاهرة ، ويرجع إلى سنة ٨٢١ هـ (١٤١٨ م) ، ومنبر مسجد المؤید شیخ ويرجع إلى سنة
٨١٧ هـ (١٤٢٠ م) ، ومنبر المدرسة الباسطية ويرجع إلى سنة ٨٢٣ هـ (١٤٢٠ م) ومنبر
مدرسة الأشرف برسباى ويرجع إلى سنة ٨٢٩ هـ (١٤٢٥ م) ، ومنبر مدرسة قايتباى
بالقاهرة الشرقية ويرجع إلى سنة ٨٧٩ هـ (١٤٧٤ م) ، ومنبر مسجد سلطان شاه ، وهو
المنبر الذى أمر بعمله السلطان قايتباى بعد سنة ٨٨٠ هـ (١٤٧٥ م) حين عمر هذا المسجد ،
وقد تسرب هذا المنبر إلى المتحف البريطانى حيث نراه محفوظ الآن ، ومنبر مدرسة أبى بكر
مزهري ويرجع إلى سنة ٤٨٥ هـ (١٤٨٠ م) ، ومنبر مدرسة قبحاس الاسحاقى ويرجع إلى
سنة ٨٨٧ هـ (١٤٨٢ م) .

وقد وصلت إلینا أسماء بعض المهرة من الفنانين فى الحفر على الخشب ، مثل احمد بن عيسى
ابن أحمد الديماطى وهو الذى صنع المنبر الموجود الآن بمخائه الأشرف برسباى . وقد نقل إليه
من جامع الغمرى الذى شيد سنة ٨٤٣ هـ (١٤٣٩ م) . وكان هذا الفنان مشهوراً فى عصره

فترجم له السخاوى فى كتابه «الضوء اللامع لأبناء القرن التاسع» وذكر فى هذه الترجمة أنه هو الذى صنع منبر مدرسة أبى بكر مزهر ثم المنبر المكي ومنبر جامع العمري . ومن أولئك الفنانين المهمة على بن طنين . وهو الذى صنع منبر مسجد أبى الملا فى القاهرة ويرجع هذا المنبر إلى سنة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) ويمتاز بحشواته المطعمة بالسن والزرنشان وبالزخارف الهندسية والتقايسم فى ريشتى جانبيه . وعلى بابه عبارة نصها : « نجارة العبد الفقير إلى الله تعالى الراجى عفو ربه الكريم على بن طنين بمقام سيدى أبو على نفعا الله به » .

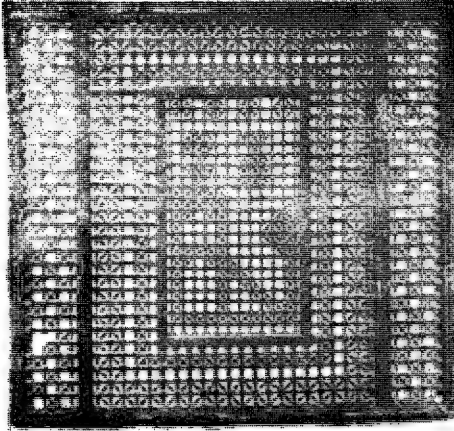
واستعمل الخشب فى إنشاء السقوف فى العصر الإسلامى وعرف النجارون أساليب مختلفة فى هذا المضمار ، أقدمها كانوا يستعملون فيه براطيم من أفلاق من النخل ، يكسونها فى واجهاتها الثلاثة الظاهرة بألواح من الخشب ويركبون فى الفراغ بين كل برطومين عوارض عمودية فيتألف من ذلك أخاديد قليلة العمق . ومنها ما كانوا يفظون فيه البراطيم بألواح . ومنها تغطية السقف بالمقرنصات . وفى معظم الحالات كان الخشب يزخرف بالرسوم المنقوشة أو المحفورة . ولم تكن السقوف توضع على الجدران مباشرة بل كان يفصلها إزار . وقد وصلت إلينا سقوف جميلة من بداية العصر المملوكى ، منها جزء من سقف فى دار الآثار العربية بالقاهرة يتألف من حشوات مختلفة فى أشكال متعددة الأضلاع تقرب مما نعرفه فى نهاية العصر الفاطمى وفى العصر الأيوبى (شكل ٣٨٨) . ومن أبدع أمثلة السقوف المملوكية فى المساجد سقف مدرسة وخانقاه الظاهر بقوق وترجع إلى سنة ٨٢٠ هـ (١٤١٧ م) وسقف مدرسة الأشرف برسباى وترجع إلى سنة ٨٢٩ هـ (١٤٢٥ م) .

وقد ازدهرت فى عصر المماليك صناعة الشبكيات من الخشب المحروط وهى التى تعرف باسم مشربية ، ولعلها تحريف مشربة بمعنى غرفة عالية أو لعلها تحريف مشربة بمعنى المكان الذى يشرب منه ، لأن المشربيات التى كانت تتخذ فى واجهات البيوت — لتلطيف النور وإدخال النسيم العليل وتمكين أهل الدار من رؤية من بالخارج بدون أن يكون العكس ممكناً — هذه المشربيات كان يصنع فيها خارجات صغيرة مستديرة أو مثمنة تركب خارج المشربية وتوضع عليها القلل لتبريدها . والراجح أن صناعة الحروط وعمل المشربيات قديمة فى مصر . ولا يجب فقد وصلت إلينا نماذج منها ترجع إلى العصر الأيوبى فضلاً عن أن مانعرفه من عصر المماليك بلغ حد الإتقان فضلاً عن تنوعه وثروته الزخرفية العظيمة . ومن أبدع أنواع الحروط المملوكية التى وصلت إلينا مانراه فى السياج الذى يفصل الإيوان الشرقى عن صحن الجامع فى مسجد الطنبغا الماردانى ويرجع إلى سنة ٧٤٠ هـ (١٣٤٠ م) .



(شكل ٣٨٨) سقف ذو زخارف منحورة من قرن السابع الهجري (١٣ م)
ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

وكانت فتحات الميون في المشربيات تتفاوت اتساعاً وتغلاً أحياناً بقطع أخرى من الخشب
المخروط لتؤلف كتابات أو رسوماً ، وذلك بترك الميون الأخرى واسمة لتكون أرضية يظهر
منها الرسم أو الكتابة . ومن أمثلة ذلك قاطوع من خشب مخروط محفوظ في دار الآثار العربية



(شكل ٣٨٩) قاطوع من خشب مخروط
(مشرعية) من الطراز المملوكى

بالقاهرة ، وقد مانت بعض
عيونه بقطع من الخشب
المخروط لتؤلف رسم منبر
ومشكاة من مشكيات
المساجد (شكل ٣٨٩)

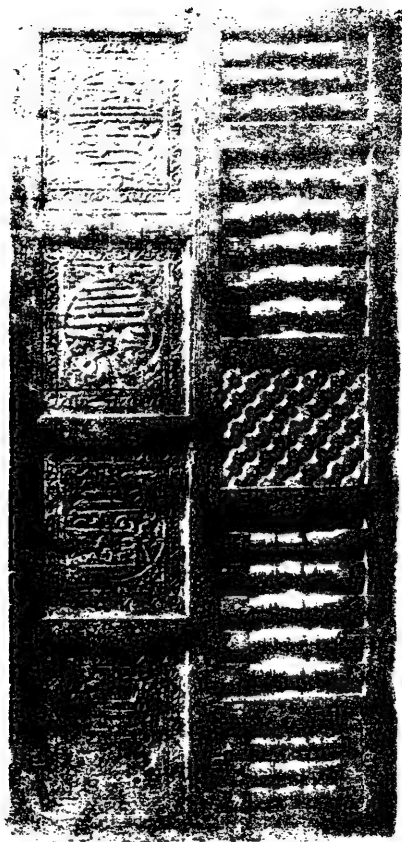
وقد أقبل الفنانون
في الحفر على الخشب وصناعة
المشربيات على إنتاج
التحف الدقيقة في عصر
المالِك فكثرت الخزانات
والدكك والكرامى .

ودار الآثار العربية بالقاهرة
غنية جداً بالمنتجات الخشبية

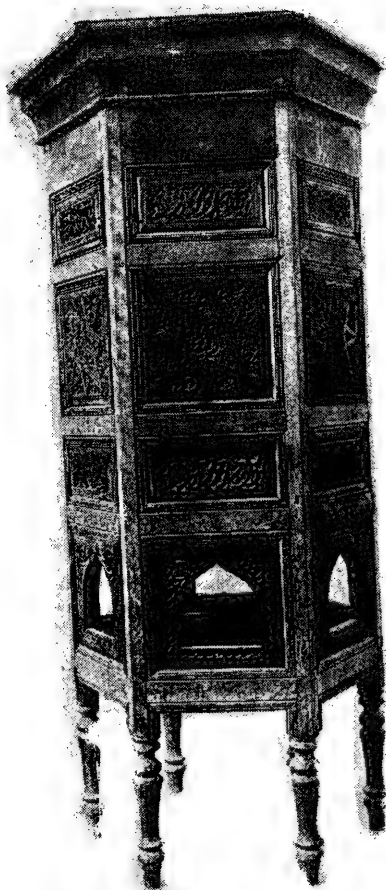
في هذا العصر . ومن آثار الدكك المزينة بالكتابات والرسوم وخشب الحوط لوح كبير كان جنباً
من دكة ، ومقياسه ٢٧٥×١٣١ سنتيمتراً ، وقد نقل إلى الدار من وكالة قايتباي في الجالية .
وهو قيمان أفتيان ، يتألف السفلى فيها من تقاسيم تتوسطها حشوة من الخشب المخروط
الواسع العيون ويحف بها من كل جانب تقسيمتان فيها درازين من الخشب المخروط
أيضاً ، أما القسم العلوى فقوامه أربع حشوات في كل منها منطقة دائرية يحيط بها إطار
من الفروع النباتية ، وفي المناطق الأربع كتابة بخط النسخ المملوكى ، نصها : « عز لمولانا
السلطان الملك الأشرف أبو النصر قايتباي خلد الله ملكه » (شكل ٣٩٠) .

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة كرامى من الخشب منشورية الشكل ومسدسة الأضلاع
أو مشمنة (شكل ٣٩١) . وكانت من قطع الأثاث توضع عليها صواني الأكل . كما استعملت
في الجوامع لجل الشماعد التي كانت توقد على جانبي المحراب عند الصلاة ليلاً .

وكانت بعض التحف الخشبية في عصر المالِك تزخرف بنقوش ملونة ومذهبة . ومن
ذلك ما نراه في صندوق لأجزاء المصحف الشريف محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة (رقم
السجل ٤٣٦) . وأضلاعه $٧٩ \times ٦٩ \times ٥٥$ سنتيمتراً ، وعلى سطحه الخارجي عصاباتان
من الخشب مكتوب فيهما بخط النسخ بعد الاستعادة والبسلة وآية الكرسمى ما نصه : « أمر



(شكل ٣٩٠) جزء من دكة خشبية من صناعة مصر في نهاية القرن التاسع الهجري (١٥ م) ومخفيظ
في دار الآثار العربية بالقاهرة



بجعل هذا الصندوق مكرم برسم
الصحف الشريف العظيم لكل
ضعيف مسكين من من الله عليه
بملكه وشرف وجاد بأيامه على
عباده وتمطف فهو السلطان المالك
الملك أشرف أبو النصر قانصوه
الغورى خلد الله ملكه . أما
الرسوم المذهبة المنقوشة على هذا
الصندوق فزخارف نباتية .

وكان الفنانون في بمض
الأحيان يكسون الخشب بطبقة
دقيقة من الفسيفساء تتألف في
الغالب من قطع صغيرة من الأبنوس
والسن . وهو ما يسمى الترصيع
marqueterie . والفرق بينه
وبين التليس أو التطبيق أو التطعيم
و التكفيت incrustation أن
السطح المطعم تحفر فيه الرسوم
ثم تملأ الشقوق التي تؤلف هذه
الرسوم بقطع أخرى من مادة
أعلى قيمة . أما في الترصيع فإن
طبقة الزخرفة الجديدة تلتصق على
السطح كله . ومن أمثلة ذلك

(شكل ٣٩١) كرسى من الطراز المملوك
محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

كرسى بديع في دار الآثار العربية بالقاهرة يرجع إلى القرن الثامن الهجرى (١٤ م) وأصله
من جامع السلطان شعبان

الحضر على الخشب في ابراهه فيما بين القرنين الرابع والسادس للهجرة (١٠-١٢ م)

عُرفت بعض المدن الإيرانية منذ فجر الإسلام بمهارة أبنائها في صناعة التحف وقطع الأثاث من الخشب . وكان على رأس هذه المدن الري وقم فازدهرت في الأولى صناعة الأمشاط والأواني كما اشتهرت الثانية بصناعة الكرامى من خشب الخلنج المأخوذ من غابات طبرستان . على أن أقدم ما نعرفه الآن من التحف الخشبية الإيرانية عمودان وثلاث حشوات من الخشب ، كشفها الأستاذ أندريه Andrieff في إقليم تركستان الغربى . وأكبر الظن أنها ترجع إلى القرن الثالث أو الرابع الهجرى (٩ - ١٠ م) أما زخارفها فتشبه بعض الزخارف الحصية التى توجد في سامرا ، وزخارف العصر الطولونى وبداية العصر الفاطمى في مصر والزخارف الحصية في نابين ؛ وقوامها رسوم أنواع مختلفة من الزهور عمورة عن الطبيعة نحو برا كبراً ومحفورة حفراً عميقاً .

ومن أهم التحف الخشبية التى تمهد للطراز السلجوقى باب كبير كان في قبر محمود الغزنوى ونقل منه إلى قلعة أجرا بالهند حيث لا يزال محفوظاً إلى اليوم . ويتألف هذا الباب من أربع حشوات كبيرة يفصلها بعضها عن بعض ثلاث عوارض خشبية رأسية تنتهى في أعلاها بشبه محمل . وقوام الزخرفة في هذه الحشوات نجوم ذوات رسوم نباتية دقيقة تحبسها أشرطة متصلة وفيها فروع نباتية أخرى (شكل ٣٩٢) . ويتجلى في زخارف هذه النجوم توفيق الفنان في تنوع سطح الرسوم وبروز الزخرفة تنوياً يجعلها متعددة الأسطح وتظهر كأن بعضها يظهر من ثنايا البعض أو يتحرك فوقه . وهذا التعدد في المستوى الذى تبدو فيه الرسوم ظاهرة تلفت النظر ولعلها إيرانية الأصل . وفي ظهر هذا الباب حشوات زخرفية مربعة تجمع رسومها بين الأساليب الفنية التى عرفناها في زخارف سامرا والأساليب التى ازدهرت في بداية العصر الفاطمى .

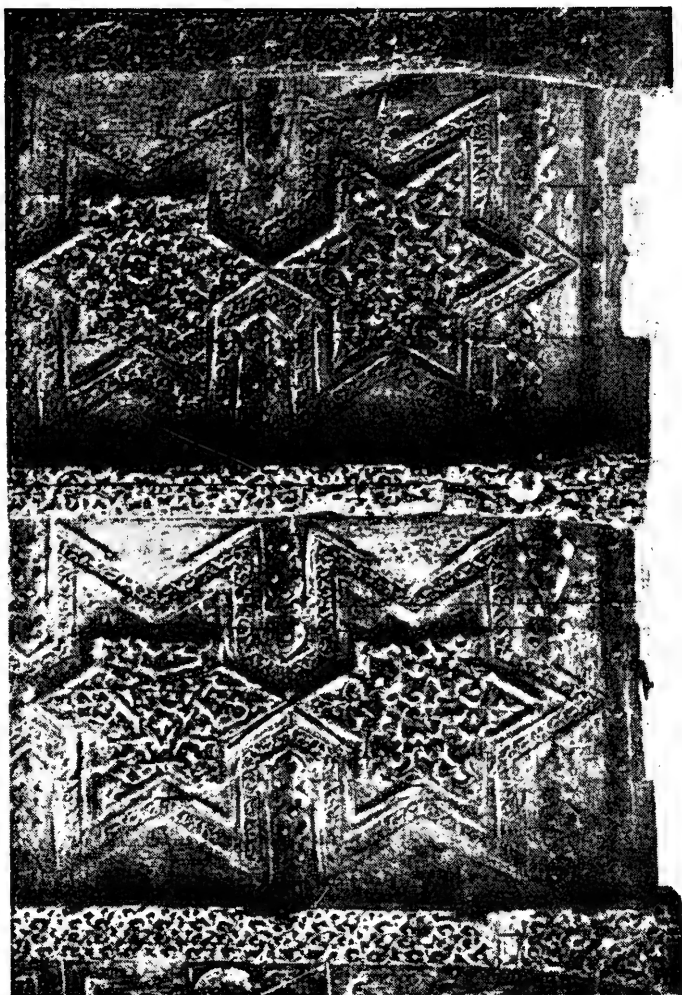
وفي دار الآثار العربية بالقاهرة حشوة خشبية مؤرخة من سنة ٣٦٣ هـ (٩٧٤ م) وعليها كتابة بالخط الكوفى ذات حروف بارزة جميلة (شكل ٣٩٣) ، وهذا نصها :

١ — لا إله إلا الله محمد رسول الله

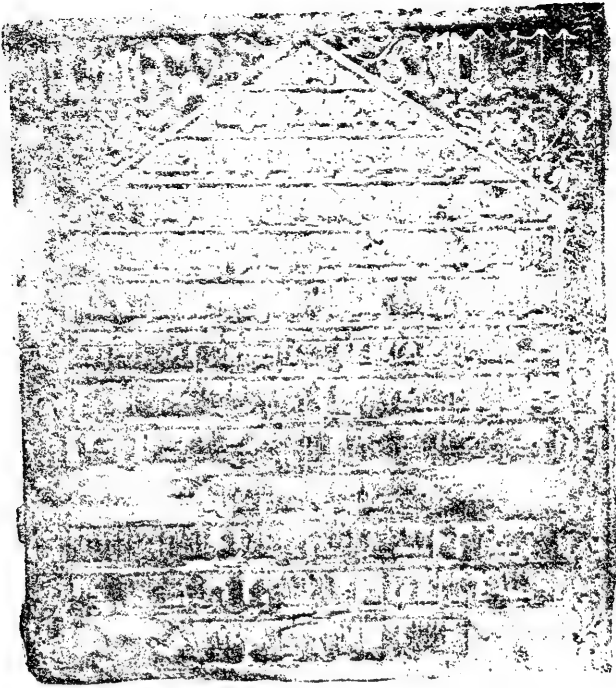
٢ — بسم

٣ — الله الرحمن الرحيم سبحان

٤ — من لبس المز والوقار سبحان من تمطف



(شكل ٣٩٢) تفاصيل من زخارف باب من محود التزوي عتوط الآن في قلعة أجيأ بالهند، من القرن الخامس الهجري (١١ م)



(شكل ٣٩٣) حشوة من الخشب . مؤرخة من سنة ٨٣٦٣ (٩٧٤ م)
ومخفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

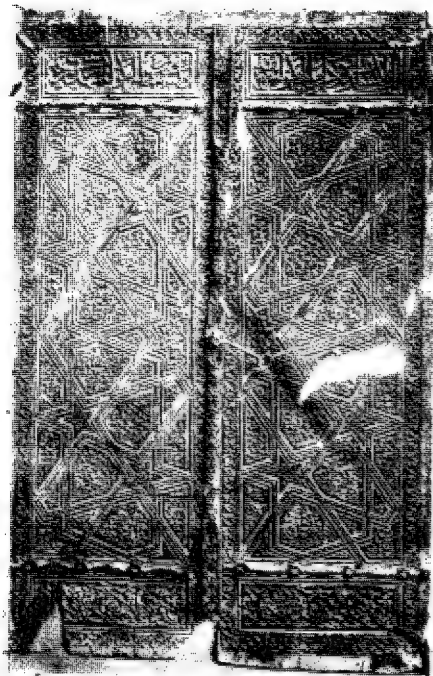
- ٥ — بالمجد وتكرم به سبجان من لا ينبغي التسليح ! —
- ٦ — لا له سبجان من أحصى كل شيء علمه سبجان ذي المن
- ٧ — والنعيم سبجان ذي القدرة والكرم والفضل سبجان
- ٨ — ذي القوة والطول والأمن اللهم إني أستند بما —
- ٩ — قد العز من عرشك ومنتهى الرحمة من كتابك باسمك ا —
- ١٠ — لأعظم وكلما تك التامات التي تمت صدقاً وعدلاً صل
- ١١ — على محمد وأهل بيته

- ١٢ — أمر بمهارة بقعته الشريفة تاج الملة الشا —
 ١٣ — هنشه أبي شجاع فنا خسرو لا زال عضد الدو —
 ١٤ — لة سنة ثلث وستين وثلث مائة »

ولسنا نعرف تماماً مصدر هذه الحشوة وبمض الحشوات الخشبية الأخرى التي تشبهها في دار الآثار العربية والمجموعات الخاصة ، فالكتابة في الحشوة الأولى تشير إلى ضريح شيعي ربما كان في إيران نفسها أو في بلاد الجزيرة ، وقد كان عضد الدولة في التاريخ المذكور يحكم من إيران مقاطعات خوزستان وفارس وكرمان

الحفر على الخشب في العصر السلجوقي

لا تزال المتاحف والمجموعات الفنية فقيرة في التحف الخشبية التي ترجع إلى العصر السلجوقي في إيران . وفي متحف فرير بأمریکا Freer Gallery مصرع باب ينسب إلى نهاية القرن الخامس الهجري (١١ م) ، وارتفاعه ١٤٤ سنتيمتراً . وقوام زخرفته مناطق مستديرة ومتصلة وتتألف من دوائر ذات مركز واحد ؛ فيها كتابات بالخط الكوفي المورق . وفي كبرى هذه المناطق — وهي الوسطى — زخرفة من أجزاء من أوراق نباتية تنطلق من وسط الدائرة إلى محيطها . وفي كل منطقة من تلك المناطق الثلاث شريط دائري خارجي فيه كتابة بالخط الكوفي المورق ، نصها في المنطقة العليا « وأن المساجد لله فلا تدعوا مع الله أحداً . صدق الله الملى العظيم » . وفي المنطقة الوسطى : « بسم الله تبارك وتعالى قال الله على بن أبي طالب عليه السلام حصنى ومن دخل في حصنى أمن من عذابي » . وفي المنطقة السفلى : « إن الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليماً » وبين تلك المناطق ثمانية مربعات صغيرة مزينة بوريقات نباتية . وفي ستة من هذه المربعات وفي الدائرتين الصغيرتين اللتين تصلان المنطقة الوسطى بالمنطقة العليا ، أسماء مكتوبة بالخط الكوفي المورق في أسلوب زخرفي ، وهي : الله ، محمد ، علي ، فاطمة ، الحسن ، الحسين . وفي وسط المنطقة الوسطى دائرة صغيرة مكتوب فيها بالخط الكوفي المورق « الصلاة عماد الدين » والحفر في هذا المصرع عميق ودقيق . وينجلي في الزخرفة التأثر بالأساليب الزخرفية في التحف المعدنية وفي المتحف التروبوليتان بنيويورك حشوة خشبية مؤرخة من سنة ٥٤٦ هـ (١١٥١ م) وعليها اسم الأمير علاء الدولة كرشاسب في كتابة كوفية محفورة بين رسم عقد إراني ، تحف به منطقتان من الزخارف النباتية . وقد كان الأمير عاملاً على يزى من قبل السلاجقة .



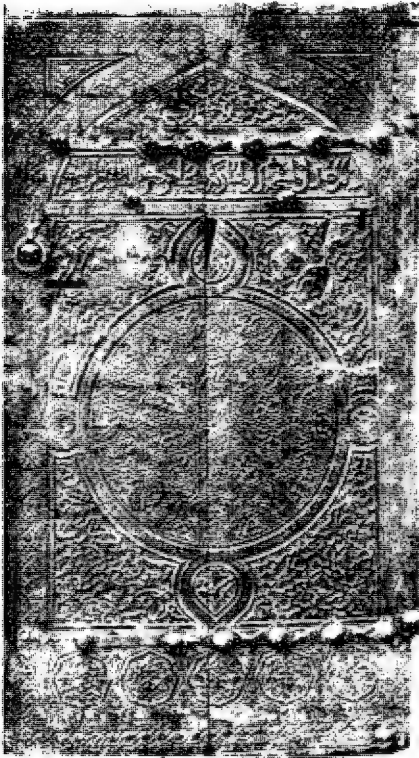
(شكل ٣٩٤) باب خشبي من الطراز السلجوقي كان محفوظاً
في القسم الإسلامي من متاحف برلين وأصله من قونية

أما التحف الخشبية التي
كانت تصنع في آسيا الصغرى
في العصر السلجوقي فكانت
غاية في الجمال والإبداع .
وكانت رسوم حشواتها توازي
في الدقة أبدع المنتجات
الخشبية في مصر والشام .
وقد وصلت إلينا من هذه
التحف أبواب ومناير وتوابيت
وكراسي للمصنف معظمها
محفوظ في متاحف اسطنبول
وقونية .

ومن أجل تلك التحف
السلجوقية باب من مصراعين
كان محفوظاً في القسم
الإسلامي من متاحف برلين
(شكل ٣٩٤) ، ارتفاعه
مائة واثنان وسبعون سنتيمتراً

وعرضه مائة وعشرة ، وسنكه خمسة سنتيمترات . ويربط المصراعين قاتم خشبي . وقوام
الزخرفة في هذا الباب حشوات متعددة الأضلاع محفور فيها رسوم نروع نباتية دقيقة على
النحو الذي نعرفه في التحف الخشبية الأيوبية والملوكية . وفي الجزء السفلي من كل مصراع
مستطيل يضم فروعاً نباتية أخرى . أما الجزء العلوي ففيه مستطيلان يضمنان العبارة الآتية
بخط الثلث : « إن الإنسان يسره درك مالم يكن ليفوته ويسوءه فوت مالم يكن ليدركه »
ويرجع هذا الباب إلى القرن السابع الهجري (١٣ م) .

وفي متحف اسطنبول باب آخر من مصراع واحد (شكل ٣٩٥) . ارتفاعه متر وثلاثة
وسبعون سنتيمتراً وعرضه تسعون . وقوام الزخرفة في هذا الباب جامدة كبيرة في وسطه ،
تتألف من شبه حشوات ذات رسوم دقيقة ، مرتبة على هيئة طبق نجمي . وعلى جنبي الجامدة



(شكل ٣٩٥) باب خشبي من الطراز الساجوق كان في إحدى
مساجد مدينة أقرة وحفوظ الآن في متحف اسطنبول

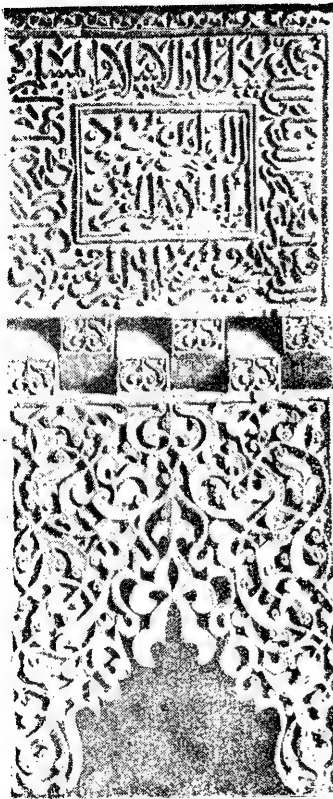
دائرتان صغيرتان . وفي أعلاها
وأسفلها جامة صغيرة أخرى
على هيئة الكثرى . وحول
الجامة الكبرى أركان من
رسوم نباتية . وزى
أن هذه الرسوم أرضية
لرسم أسدين يتجه كل منهما
إلى وسط الباب . وفوق
الأسدين رسم عقد تحته مثلث
من زخارف نباتية . وتحت
المثلث شريط من كتابة
بخط النسخ نصها : « عمر
هذا المسجد المبارك الحامى حسن
غفر الله له ولجميع المسلمين » .
وفي أسفل الباب شريط يضم
خمس أشكال مشعة وبها
زخرفة من فروع نباتية
دقيقة .

وهناك تحف سلجوقية
أخرى تشبه هذا الباب في
الظهور العام ، ومنها باب آخر

في متحف اسطنبول ، إرتفاعه مائة وخمسة وستون سنتيمترا وعرضه إثنا عشر وتسعون . وهو من
مصراع واحد وقوام الزخرفة فيه إطار من الجانبيين ومن أعلى ، يتألف من شريط من المراوح التخيلية
المتصلة ويضم هذا الإطار شبه عقد إراني مدبب ، يقطعه عند استوائه شريط من الكتابة
يضم عبارة بخط النسخ فوق أرضية نباتية ، ونصها : « العز الدائم والإقبال والدولة » وبين
الشريط وقة العقد مثلث من الزخارف النباتية في وسطه رسم شخص جالس وحول رأسه
هاله . وفي أسفل الباب شريط فيه خمسة أشكال مشعة تضم رسوما نباتية . أما المستطيل

الكبيرين هذا الشريط والمصاصة الكتابية العليا فتتألف زخرفته من فروع نباتية تقوم في وسطها دائرة فيها شبه حشوات على هيئة طبق نجمي وزخارفها من رسوم نباتية دقيقة . وفوق هذه الدائرة الكبيرة دائرة صغيرة متصلة بها . وتحت الدائرة الكبيرة منطقة على شكل الكثرى فيها رسم آدمي آخر . أما أركان هذا المستطيل في الملويين منها رسم لأسدين مجنحين وفي السفليين رسم مخطيطي لعقابين . ويرجع هذا الباب إلى نهاية القرن السادس أو بداية السابع بعد الهجرة (١٢ - ١٣ م) . ورسومه وزخارفه ، من نباتية وحيوانية وأدمية ، تشبه الزخارف التي نعرفها في آثار بدر الدين لؤلؤ في الموصل وفي باب الطلسم ببغداد (شكل ٦١) وقد عرض في معرض الفن الإيراني في لندن سنة ١٩٣١ (رقم الدليل ٦٨) باب يشبه البابين المذكورين ، في زخارفهما النباتية وفي رسم آدمي تضمه دائرة صغيرة ، فضلا عن رسوم تنين بدلا من رسوم الأسدين والعقابين . ويرجع هذا الباب أيضا إلى نهاية القرن السادس أو بداية السابع بعد الهجرة (١٢ - ١٣ م)

ومن أعظم التحف السلجوقية شأنا منبر جامع علاء الدين في مدينة قونية ، فهو غني في زخرفة أجزائه كلها : الحشوة الكبيرة المثلثة في كل من جانبيه ، والمستطيلات التي تحيط بنهاية المنبر ، فالبرازين والحشواتان الجانبيتان تحت سقف المنبر ، كلها مخرمة . ويحف بالباب إطار ينتمي من الجانبين ، في أعلاه ، بقبضة مخرمة . ولفتح الباب عقد ذو فصوص وفوق العقد حشوة مستطيلة ذات نقوش هندسية . أما الجانبان ، فقوام الزخرفة فيها أطباق نجمية من حشوات صغيرة تضم رسوما نباتية مخرمة . وعلى هذا المنبر كتابات بخط النسخ وبالمخط الكوفي ، بعضها آيات من القرآن الكريم . ومن بين تلك الكتابات واحدة تضم تاريخ المنبر واسم صانعه ، خلاصتها أنه عمل على يد فنان اسمه الحاجي الأخلاق وأنه فرغ منه في شهر رجب سنة ٥٥٠ هـ (١١٥٥ م) . وعلى باب المنبر كتابة أخرى نصها : « عز الدنيا والدين أبو الفتح مسعود بن قليج أرسلان ناصر أمير المؤمنين » . ولكن الحق أن هذا الصانع لم يتم المنبر سنة ٥٥٠ هـ أي قبل وفاة السلطان مسعود بسنة واحدة . لأننا نجد على باب المنبر كتابة أخرى باسم ابنه السلطان قليج أرسلان الثاني ، ونصها : « السلطان العظيم سيد سلاطين العرب والعجم مالك رقاب الأمم عز الدنيا والدين وركن الإسلام والمسلمين نحر الملوك والسلاطين نصير الحق بالبراهين قاتل الكفرة والمشركين غياث المجاهدين حافظ بلاد الله ناصر عباد الله معين خليفة الله سلطان بلاد الروم والأرمن والإفرنج والشام أبو الفتح قليج أرسلان بن مسعود ابن قليج أرسلان ناصر المؤمنين أدام الله ملكه وضاعف اقتداره » .



(شكل ٣٩٦) كرسى مصحف من الطراز السلجوقى
أصله من قونية ومحفوظ فى متحف اسطنبول

وفى متحف اسطنبول كرسى
مصحف كان فى مسجد علاء الدين
فى قونية ، ارتفاعه سبعة وستون سنتيمترا
وعرضه تسعة وعشرون . ويتألف من
لوحين متداخلين من الخشب ، ولكنهما
آية فى دقة الصناعة لأنهما مصنوعان من
قطعة واحدة . وعلى قاعدة هذا الكرسى
من الجنبين فروع متصلة من المراوح
النخيلية التى نلاحظ فى نهاية أوراقها
إلتفاتات صغيرة مثل « الأزرار »
(شكل ٣٩٦) . أما القسم العلوى من
الكرسى فعليه كتابات بخط النسخ ،
نصها : « عز ا مولانا السلطان الأعظم
ظل الله فى العالم مالك رقاب الأمم سيد
سلاطين العالم مولى ملوك العرب والمعجم
عز الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين
أبو الفتح كيكافوس بن كيكخسرو برهان
أمير المؤمنين ، اللهم أيده بمجنود الملائكة
المقرين كما أيدت محمد خاتم النبيين »
ومن سائر التحف الخشبية
السلجوقية بعض أخشاب النوافذ فى
تربة علاء الدين بمدينة قونية ، وباب فى

مسجد صاحب آنا (جامع لارنده) بالمدينة نفسها ، وباب آخر فى جامع باى حاكم فى تلك
المدينة أيضاً ، وتابوت فى تربة السيد محمود حيرانى بمدينة آقشهر وباب تكية المولوية بمدينة
قونية ثم مصراع نافذة من ضريح صدر الدين القونوى ومحفوظ الآن فى متحف قونية .

الحفر على الخشب في العصرين الفارسي والتمجوري

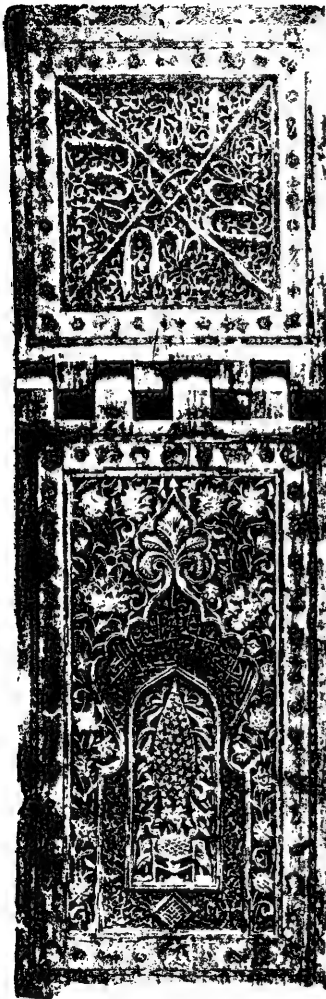
لم يصل إلينا شيء يستحق الذكر من التحف الخشبية في بداية عصر المنول . ولعل أقدم ما نعرفه منها أبواب في مسجد بايزيد بمدينة بسطام ، ترجع إلى بداية القرن الثامن الهجري (١٤ م) ، وقوام زخرفتها رسوم نباتية محفورة وحشوات في أطباق نجمية ورسوم هندسية وجدائل وكتابات بالخط الكوفي .

ومن تلك التحف منبر في المسجد الجامع بمدينة نايين قوام زخرفته حشوات مربعة ومستطيلة في أوضاع هندسية متلائة ، وفي هذه الحشوات رسوم نباتية محورة عن الطبيعة تمجوراً كبيراً . والحق أن هذه الرسوم وثيقة الصلة بالزخارف التي نعرفها في سامراً وفي الطراز الطولوني وبداية العصر الفاطمي وفي الرسوم الحصية بجامع نايين ، مما جعلنا نشك في نسبة هذا المنبر إلى القرن الثامن الهجري^(١) . ولكن كتابة تاريخية بخط النسخ على هذا المنبر تشهد بأنه صنع في سنة ٧١١هـ (١٣١١ م) . وفي المسجد الجامع بمدينة إصفهان منبر خشبي آخر قرب زخارفه من زخارف المنبر الموجود في جامع نايين . وقد نقلت من منبر إصفهان حشوة آلت إلى مجموعة اندجودجيان Indjoudjion ، وهي على شكل نجمة ذات ثمانية رؤوس تضم رسم محراب كبير ، في وسطه محراب ، بينما تزدحم سائر أرضيتها بالوريقات والزهور والفروع النباتية والكتابات .

وهكذا نرى أن الفنانين الإيرانيين في القرن الثامن الهجري (١٤ م) استعملوا العناصر الهندسية في زخرفة الخشب كما استعملوا الرسوم النباتية من وريقات وسيقان وزهور وغير ذلك مما نعرفه في سائر التحف الإيرانية في ذلك العصر . ومن أبداع أمثلة الزخارف الهندسية ما نراه في سقف بحدخل الإيوان الرئيسي في المسجد الجامع بشيراز ، فإن هذا السقف مستقر فيه مستطيلات وأشكال متعددة الأضلاع تؤلف نجوما ذات خمسة أو ستة أطراف وبينها مساحات من الكتابة بالخط الكوفي المربع . أما الرسوم النباتية فإننا نجد أمثلة يديعة منها في بعض المنابر المصنوعة في القرن الثامن الهجري (١٤ م) ، وفي بعض الأبواب وكرامى المصحف .

وفي التحف المتروبوليتان بنيويورك كرسى مصحف مشهور ، لعله أبداع الكرامى المعروفة من العصر المنولي (شكل ٣٩٧) . وعلى هذا الكرسى كتابة فيها أسماء الأئمة الأثني عشر وفيها اسم الصانع ، وهو حسن بن سليمان الإصفهاني ، كما أن فيها تاريخ صناعة الكرسى

(١) انظر كتابنا « الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي » ص ٣٠٣ حاشية ١ (الطبعة الثانية)

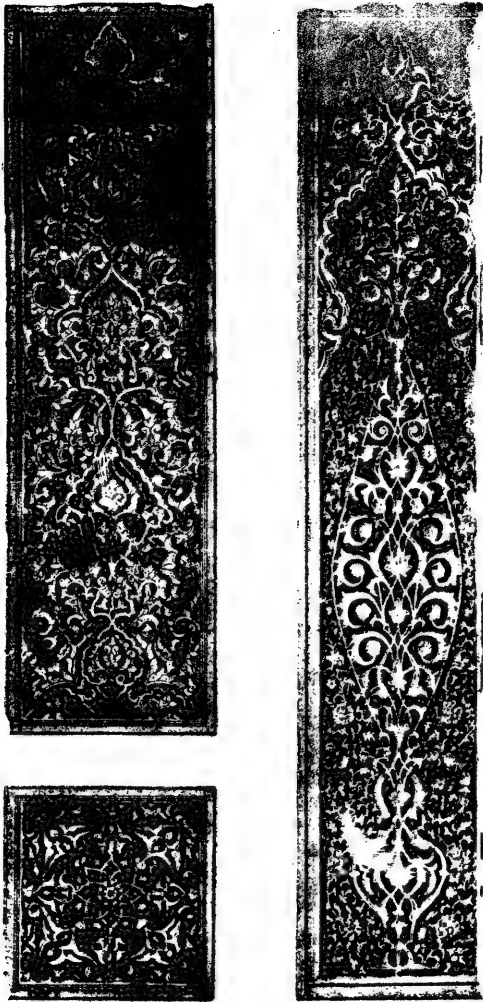


سنة ٧٦١ هـ (١٣٦٠ م) ويتجلى في هذا الكرسي إبداع الزخرفة في عدة مستويات وإتقان رسوم الوريقات والزهور وانسياب هذه الرسوم في سهولة وجمال . ففي الجزء العلوى من الكرسي نرى هذه المستويات المختلفة في الحشوة المربعة ونرى كلمة « الله » مكررة أربع مرات فوق أرضية من زخارف ملتوية تنطلق في حركة دائرية وتحته زخارف كتابية تختلط بها ، أما القسم السفلى من الكرسي فزخارفه مزججة ، وقوامها شبه محراب له عقد ذو فصوص وعليه مروحة تخطيطية وتحت المقدس شجرة سرو تخرج من إناه . وزخارف هذا الكرسي مغفورة أو مغرمة أو ملصوقة . وكلها أمثلة دقيقة من زخارف العصر المملوكى .

وثمة تحف أصاب فيها الفنان توفيقاً عظيماً في الزخرفة ذات المستويات وفي الجمع بين الرسوم النباتية والأشكال الهندسية التي تميز هذه الرسوم . ومن هذه التحف أبواب مسجد أحمد يسوى في تركستان وترجع إلى ما بين عامي ٨٠٠ و ٨٠٢ هـ (١٣٩٧ - ١٣٩٩ م) ، وعليها اسم صانعها « عز الدين » .

(شكل ٣٩٧) كرسي مصحف من الخشب المحفور والمطعم . مؤرخ من سنة ٧٦١ هـ (١٣٦٠ م) ومحفور في التحف المتروبوليتان بنيويورك

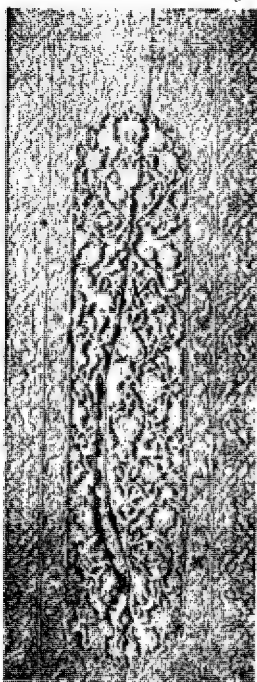
وزاد ازدهار صناعة الحفر على الخشب إبان القرن التاسع الهجرى



(شس ٣٩١) ات من الخشب دى الزخارف المحفورة . ٥ ى باب من صريح تيمور
ومحفوفة الآر فى متحف الأرميتاج



(شكل ٣٩٩) تابوت من الخشب مؤرخ من سنة ٨٧٧ هـ (١٤٧٣ م) وعُثر على مدرسة رود الأيلاند Rhodes Island التون بالولايات المتحدة



(شكل ٤٠٠) باب من مدينة خوقند
بفرغانة من القرن التاسع الهجري (١٥ م)
وعُفُوَظ الآن في المتحف المتروبوليتان بـنيويورك.

(١٥ م)، كما يظهر في باب ذي زخارف محفورة
وملوّنة وهو من خشب الجوز وموجود في جامع
شاه رنده بمدينة سمرقند، وكما يظهر كذلك في بابين
من قبر تيمور (جور أمير) محفوظين الآن في متحف
الأرميتاج (شكل ٣٩٨).

وكان إقليم مازندران مشهوراً بفنائه الواسعة
وأخشابها الثمينة، وقد عُثِر فيه على بعض تحف خشبية
نفيسة، معظمها أبواب وتوابيت. وعلى بعضها تاريخ
صناعتها وأسماء صانعيها، وللكتابة في زخرفها
المكان الأول، ولكن هذه التحف لم تدرس
حتى الآن دراسة وافية ولم تنشر صورها بعد. وما
يمكن نسبته إلى هذا الإقليم تابوت في مدرسة الفنون
المعروفة باسم Rhode Island School of Design
في مدينة بروفيدانس Providence من مقاطعة رود
ايلاند بالولايات المتحدة. وقوام الزخرفة في هذا
التابوت (شكل ٣٩٩) شبه حشوات ذوات رسوم
نباتية ومرتبطة في أوضاع هندسية مختلفة، من دوائر
متشابهة وأشكال متعددة الأضلاع. وفي أعلاه شريط
من الكتابة بخط النسخ على أرضية من الفروع النباتية

ونصها: «بسم الله الرحمن الرحيم أمر بزيئة هذه التربة الشريفة والمرقد النور المشهد القدس
السيد الأجل تاج الملك والدين أبو القاسم بن الإمام موسى الكاظم عليه السلام بسعي حضرت
ملك الأعظم افتخار ملوك العجم ملك جلال الدين كسهم بن المرحوم ملك أشرف استندار
تحريراً في تاريخ ماه رمضان المعظم سنة سبع وسبعين وثمانمائة عمل استاذان أحمد نجار وحسن
بن حسن» وقد كتب الأستاذ قيت، حين قرأ هذه الكتابة^(١)، أن كسهم هذا أمير من
أسرة كانت تحكم مازندران وأنه أمر بعمل هذا التابوت لأحد الأئمة العلويين وأن اسم الصانع
الثاني ربما كان حسن بن حسين.

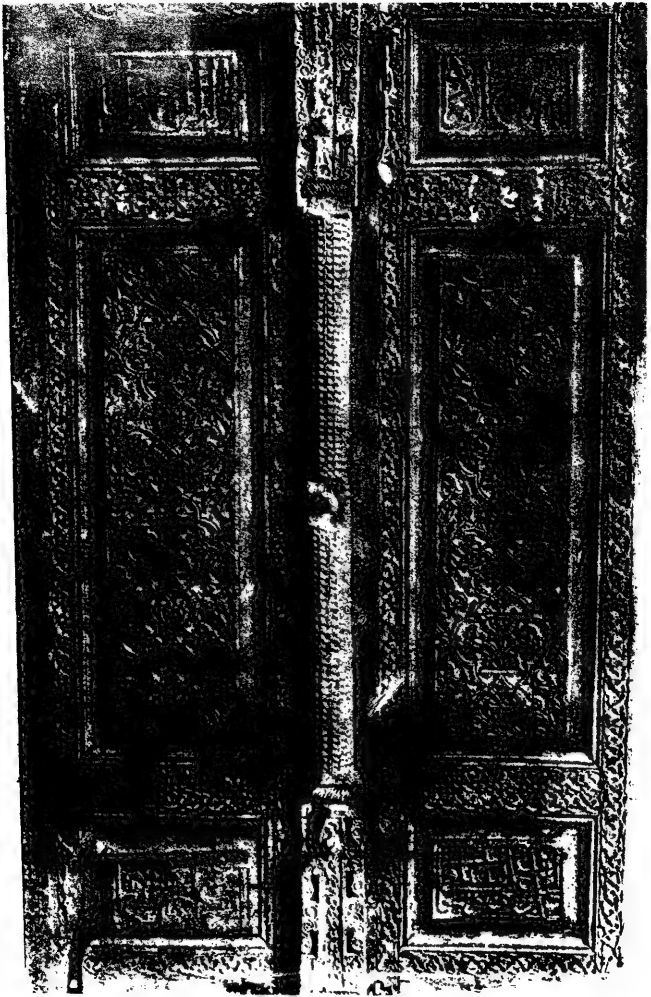
ومن أمثلة التحف الخشبية المصنوعة في غربي تركستان أو شرق إيران في نهاية القرن التاسع أو بداية المائتين الهجرية (١٥ - ١٦ م) معراج باب من مدينة خوقند في فرغانة ومحفوظ في التحف المتروبوليتان بنيويورك (شكل ٤٠٠). والخشوة الداخلية في هذا المحراب مزخرفة برسوم محفورة حفراً عميقاً وتحتل فروعاً نباتية ومراوح تخيلية متشابكة وقد كانت أرضية هذه الرسوم مدهونة باللون الأزرق بينما كانت الرسوم نفسها مدهونة بالأحمر والأخضر والبني. أما إطار هذه الخشوة فمن رسوم نباتية أخرى ولكنها أقل عمقاً، وتكاد الزخرفة في هذا الباب يبدو فيها البرود والجفاف اللذان يؤذنان بأنحطاط صناعة الحفر في الخشب في القرن الثاني حين سادت فنون الألوان من سجاد وتصوير وخزف.

التحف الخشبية في العصر الصفوي

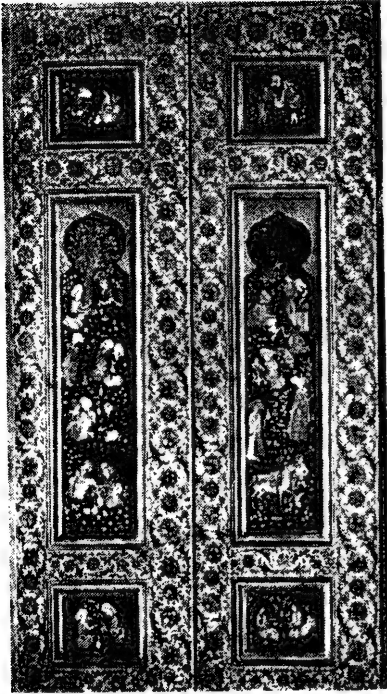
لا تزال المساجد في إيران وتركستان تضم عدداً من الأبواب التي ترجع إلى العصر الصفوي كما أن بعض التحف الخشبية من العصر المذكور قد آلت إلى بعض المتاحف ولا سيما متحف طهران. والشاهد بوجه عام أن زخارف هذه التحف قوامها فروع نباتية ورسوم زهور وقد تدخلها رسوم حيوانات وطيور.

ومن أبداع الأمثلة المعروفة من التحف الخشبية الصفوية باب محفوظ في متحف طهران (شكل ٤٠١) أو قوام زخرفته ست حشوات، اثنتان صغيرتان في أعلاه واثنان صغيرتان في أسفله واثنان كبيرتان في الوسط. وفي هاتين الحشوتين الأخيرتين رسوم نباتية مرتبة ترتيباً هندسياً بديماً يجعلها شديدة الشبه بالرسوم النباتية في الزخارف الفارسية. أما الحشوتان المئويتان ففيهما كتابة بخط الثلث، نصها: «الله مفتاح الأبواب وإليه المرجع والمآب».. وفي الحشوتين السفليتين كتابة بخط النسخ تسجل أن هذا الباب من عمل التجار علي بن صوفي الباساني سنة ٩١٥ هـ (١٥٠٩ م).

وكان في القسم الإسلامي من متاحف برلين باب قوام زخرفته ست حشوات، اثنتان منهما كبيرتان في وسط الباب. وتتألف زخرفتهما من حشوات صغيرة ذوات رسوم هندسية ومرتبة على هيئة أطباق نجمية ويحيط بها إطاران من فروع نباتية ومراوح تخيلية متصلة. وفي الحشوات الصغيرة في أعلا الباب وأسفله كتابة بخط نستعليق تسجل أن صانع هذا الباب «حبيب الله» وأن صناعته كانت سنة ٩٩٩ هـ (١٥٩١ م). وللباب إطار ضيق من محور عريضة وضيقة على النحو الذي نعرفه في جلود الكتاب وإطارات السجاد والصفحات المذهبة



(شكل ٤٠١) باب خشبي من عمل « علي بن صوفي الباساني » سنة ٩١٥ هـ (١٥٠٩ م).
ومحفوظ في متحف طهران



(شكل ٤٠٢) باب من الخشب المزخرف باللاكية
والرسوم الملونة يرجع إلى القرن الحادى عشر الهجرى
(١٧ م) . ومحفوظ فى المتروبوليتان بنيويورك .

وظهر فى العصر الصفوى
أسلوب جديد فى زخرفة التحف
الخشبية برسوم فى جامة وبسطى
وأرباع جامات فى الأركان بحيث يبدو
سطح التحفة فى زخرفته كأنه جلد
كتاب أو سجادة ذات جامة ،
ويبدو ذلك جلياً فى صندوق محفوظ
فى مجموعة نازار آقا وفى صندوق
آخر فى مجموعة كيثور كيان .

ثم ازدهر فى القرنين الحادى
عشر والثانى عشر بعد الهجرة (١٧
— ١٨ م) أسلوب جديد فى
التحف الخشبية . إذا انحدرت صناعة
حفر الزخارف فى الخشب وأصبحت
الأبواب والخزانات والدرايا (جمع
درية بمعنى يرافان) وغيرها
تُزخرف باللاكية وتدهن بالرسوم
الملونة . ومن أمثلة هذه الصناعة
باب من مصر عىن محفوظ فى
التحف المتروبوليتان بنيويورك

(شكل ٤٠٢) وآخر فى متحف فيكتوريا وألبرت ، ويرجعان إلى النصف الأول من القرن
الحادى عشر الهجرى (١٧ م) . ويقال إنهما كانا فى قصر جهل ستون بأصفهان .

الحفر على الخشب فى الأندلس وبلاد المغرب

كان الحفر على الخشب فى الأندلس وبلاد المغرب قبل عصر المرابطين يتبع الطراز الفنى
الأموى ثم العباسى ثم الفاطمى ، ولكن الذى وصل إلينا من التحف الخشبية المغربية قبل
عصر المرابطين قليل جداً . أما التحف الخشبية من عصر المرابطين فمثلة فى منبرين بدمعين :

الأول منبر المسجد الجامع في مدينة الجزائر والثاني منبر جامع القرويين في مدينة فاس . ويرجع المنبر الأول إلى سنة ٤٩٠ هـ (١٠٩٦ م) ، كما تشهد بذلك كتابة بالخط الكوفي على إطار فيه . ونصها « بسم الله الرحمن الرحيم أتم هذا المنبر في أول شهر رجب الذي من سنة تسعين وأربعمائة عمل محمد » . وقد درسه الأستاذ جورج مارسيه G. Marçais في مقال طويل بمجلة هسبريس Hesperis سنة ١٩٢١ . وقوام الزخرفة في هذا المنبر حشوات مربعة فيها رسوم هندسية متشابكة وفروع نباتية ومراوح تخيلية في أسلوب أندلسي يرجع أنه دخل بلاد المغرب على يد صناع من الأندلس . أما منبر جامع القرويين فمن أجل المنابر المعروفة ، فضلا من أنه كبير الحجم . وتتألف زخرفته من حشوات على هيئة أطباق نجمية والنجمة فيها ثمانية أطراف . ويزيد في جمال هذا المنبر أن حشواته مرسعة بالعاج والأخشاب الثمينة وأن رسومها نباتية ودقيقة إلى أبعد حد .

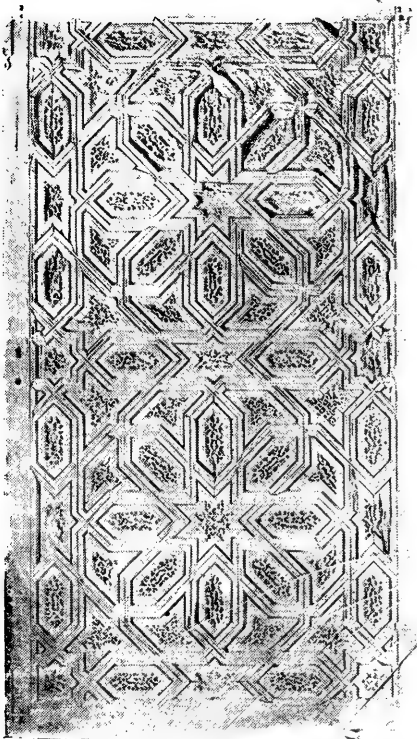
ومن التخف الخشبية التي ترجع إلى عصر المرابطين مقصورة المسجد الجامع في تلمسان وترجع إلى سنة ٥٣٣ هـ (١١٣٩ م) فضلا عن بعض الكواويل في سقف هذا المسجد ، وكلها غنية بالزخارف النباتية المحفورة التي تسود فيها أنصاف المراوح التخيلية والفروع المنثنية التي تخرج منها سيقان صغيرة أو وريقات ذات أسنان وما إلى ذلك من العناصر التي نعرفها في الزخارف الجصية التي صنعت ببلاد المغرب في ذلك العصر .

أما الحفر على الخشب في عصر الموحدين فمثل في منبرين فآخرين : هما منبر جامع الكتبية ومنبر جامع القصبية في مراکش^(١) . وقد أطنب المؤرخ ابن مرزوق في الإعجاب بمنبر جامع الكتبية منذ القرن الثامن الهجري (١٤ م) وسجل في هذه المناسبة أن أبدع النابز المعروفة منبر المسجد الجامع في قرطبة ومنبر جامع الكتبية وأن أهل المشرق الاسلامي لم يحدقوا الحفر في الخشب كما حدقه أهل المغرب .

والحق أن منبر الكتبية غني بحشواته ذات الرسوم النباتية الدقيقة والأشكال المختلفة التي تختلف في وضعها ومظهرها عن الحشوات التي عرفناها في مصر منذ القرن السادس الهجري (١٢ م) . فإننا نرى في حشوات منبر الكتبية نجوم مثمرة الأطراف ، كما نرى أن معظم الحشوات مثلثة الجوانب ، كل جانب منها على شكل حرف M . وكانت سدايب الخشب التي تحبس الحشوات مرسعة بالعاج والأخشاب النفيسة المتعددة الألوان . وعلى هذا المنبر كتابات

(١) راجع ما كتب عن هذين المنبرين في Henri Basset et Henri Terrasse : Sanctuaires

et forteresses Almohades, pp. 234—273 et 310—336.



(شكل ٤٠٣) باب خشبي من صناعة أودلس في القرن الثامن الهجري (٤٠٤ م). وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين.

بالخط الكوفي البسيط حيناً والمورق حيناً آخر . وتبدو الثروة الزخرفية في رسوم الحشوات . وقوامها المراح النخيلية ذوات المروق الدقيقة ، ولكنها مختلفة في كل حشوة عنها في الحشوات الأخرى . ومما يلفت النظر في هذه الرسوم وغيرها من رسوم الحشوات الخشبية في مصر المصير أنها تنطلق في حرية فلا تقيد بتقابل أو تناظر ، ولكنها لا تصل بسبب هذا إلى التنافر أو الشذوذ .

ومنبع جامع القصبة لا يقل عن منبع الكتبية في الإقناع والإبداع وإن كان أصغر منه في الحجم وأقل تنوعاً في الرسوم . ولكن هذه الرسوم في الحشوات آتية في دقة الحفر والوضوح ،

وتمتاز فضلاً عن ذلك بمقمتها التي يذكر بزخارف الملب الماجية في الطراز الأموي الغربي ، كما تمتاز أيضاً بالعروق في أوراقها وبمدة أنواع من كيزان الصنوبر .

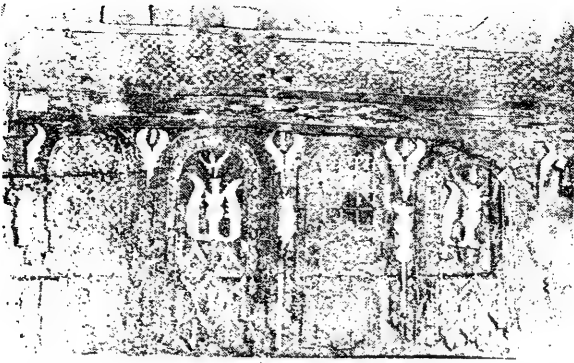
أما الحفر على الخشب في الأندلس والمغرب خلال القرون التالية فكان إما تقليداً للأساليب الفنية التي عرفت في التحف الخشبية المغربية التي تحدثنا عنها وإما تطبيقاً للأساليب الفنية التي عرفناها في عصر المماليك . ومن التحف الخشبية الأندلسية التي ترجع إلى القرن الثامن الهجري (١٤ م) باب كان في القسم الإسلامي من متاحف برلين (شكل ٤٠٣) . ومنها أبواب قاعة الأختين في قصر الحمراء بقرنطة وأبواب القصر Alcasar بمدينة إشبيلية .

العاج والعظم

في فجر الإسلام

عثر المنقبون عن الآثار في الفسطاظ وغيرها من المناطق الأثرية في مصر على تحف من العاج أو العظم أو من الخشب المطعم أو المرصع بهاتين المادتين . وترجع بعض هذه التحف إلى فجر الإسلام في مصر أي إلى المصريين الأموي والعباسي ، كما يظهر من زخارفها التي يدور أنها ذيل للزخارف القبطية . ومن تلك التحف حشوات من الخشب كان يُظن حيناً من الزمن أنها جلود كتب ولكن الراجح أنها أجناد صناديق . وفي دار الآثار العربية بالقاهرة بضع حشوات من هذا النوع . وتوجد حشوات أخرى منه في متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (شكل ٤٠٤) وفي القسم الإسلامي من متاحف برلين وفي المتحف المتروبوليتان بنيويورك . وقوام الزخرفة في هذه الحشوات رسوم عقود تضم أشكالاً هندسية ، من معينات ومربعات ودوائر ، وبين العقود أشباه أعمدة لها قواعد ولها تيجان ومآنية الشكل ، وفوق تيجانها أشباه آنية تحت زخرفة مجنحة .

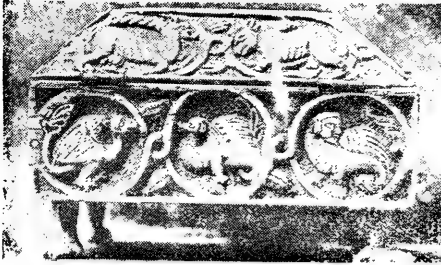
أما في العصر الطولوني فقد كانت الزخارف على بعض التحف العاجية وثيقة الصلة بالزخارف التي عرفناها في الخشب العباسي والتي تشبه رسوم الطراز الثالث من الزخارف الجصية العباسية . وفي دار الآثار العربية بعض حشوات صغيرة من العاج يمكن نسبتها للعصر الطولوني . ومما يؤسف له أن التحف العاجية المصرية التي وصلت إلينا من فجر الإسلام قليلة مع أن صناعة التحف من العاج أو تطعيم الخشب بالعاج والعظم كانت من الصناعات الزاهرة في مصر منذ العصور القديمة ، فضلاً عن أنها بلغت من التقدم شأواً بعيداً في العصر الإغريقي الروماني . ولا ريب في أن أعظم التحف العاجية الإسلامية في فجر الإسلام . بل في العصر الإسلامي كله ، هي العلب والصناديق التي خلفتها الأندلس في العصر الأموي والتي يرجع معظمها إلى القرن الرابع الهجري (١٠ م) أو بداية القرن الخامس . ومما يزيد في أهميتها أن معظمها مؤرخ وعليه كتابات تسجل اسم الأمير أو الكبير الذي صنعت له . وبعض هذه التحف علب أسطوانية الشكل وذوات غطاء مستو أو مقبب ، وبعضها الآخر مستطيل وله غطاء مستوي أو هرمي الشكل . أما زخارفها ففنية ومحفورة حفراً قليل البروز ولكنه واضح كل الوضوح . واستعمل الفنان في بعض الأحيان أساليب من الحفر المنحرف استطاع



(شكل ٤٠٤) جنب صندوق من الخشب المرصع بالعاج والعظم . من صناعة مصر في فجر الإسلام .
(٨ - ١٠ م) ، ومحفوف في متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول

بوساطتها أن يحمل الرسوم تبدو كأنها في عدة مستويات . وبمض هذه التحف ، ولعلها أقدم من غيرها ، لا يضم إلا رسوما نباتية . ولكن معظمها عليه كتابات بالخط الكوفي المورق وفيه رسوم آدمية ورسوم طيور وحيوانات داخل مناطق مستديرة تماما أو لها محيط ذو فصوص . وتتألف الزخرفة النباتية من فروع نباتية تتجمع حول سيقان ، فتبدو السيقان كأنها المحور الذي تحف به تلك الفروع . ونرى رسوم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدبرة داخل مناطق أو تنطلق حرة بين الفروع النباتية كما نرى رسم طاووسين يلتف عنق كل منهما حول عنق الآخر . ومن الموضوعات الزخرفية المألوفة في هذه التحف رسوم مناظر الطرب والصيد والشراب التي عرفناها في الألواح الخشبية الفاطمية وفي غيرها من التحف الإسلامية . أما الحيوانات والطيور المرسومة عليها فبها الأسد والغزال والفهد والفيل والطاووس ، ولكن رسوما تقصصها الحركة والحياة . والواقع أن الحركة والحياة إنما تظهران في الرسوم النباتية على تلك التحف حيث نرى مشتقات ورقة العنب والأكانتس إلى جانب السمف المختلف الشكل والفروع النباتية المتنوعة . والملاحظ أن العروق الكثيرة في هذه الرسوم النباتية تكسب الوريقات قسما وافرأ من الحركة والحياة الظاهرتين فيها .

والحق أن ما نراه في هذه التحف العاجية من دقة وإتقان يحملنا على أن نتساءل عن مصدر هذه الصناعة ، فإن أقدم ما نعرفه منها ، كالصندوق المحفوظ في متحف فيسكتوريا



والبرت ، لا يبدو في صناعته الضعف والتعثر اللذان يبدوان في بدء أى صناعة من الصناعات؛ بل يشهد بأن صناعة تلك التحف العاجية كانت قد مرت حينئذ بمراحل الطفولة وبلغت أوج ازدهارها ، وإذا

تذكرنا أن أساليبها تختلف (١٠٥٠) علية من العاج من صناعة الأندلس في بداية القرن عن أساليب التحف العاجية (الراجح . . . ١٠٠ م) . ومحفوظة في متحف الآثار بمدريد .

في شرق العالم الإسلامى وفي العالم البيزنطى ، زادت المسألة غموضاً ، وتعذر علينا أن نقطع بأن صناعة تلك التحف قامت على اكتاف فنانيين قدموا إلى الأندلس من المشرق . وإذا تذكرنا أيضاً أن الصناع في الأندلس لم يعنوا بالحفر في العاج بعد القرن الخامس الهجرى (١١ م) ، وأن براعتهم تجلت بعد ذلك التاريخ في حفر الرسوم النباتية التي عرفناها في حشوات المنابر الخشبية ، استطعنا أن نفرض أن أولئك الصناع حذقوا صناعة الحفر في الخشب أولاً ثم تجل حذقهم بإها في التحف العاجية التي وصلت إلينا من القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة (١٠ - ١١ م) .

ومن أقدم تلك التحف العاجية صندوق صغير محفوظ الآن في متحف الآثار بمدريد وأصله من San Isodoro de Leon (شكل ٤٠٥) وقوام زخرفته رسوم حيوانات وطيور بعضها خرافي ، مرسومة في مناطق مستديرة تتألف من شريط مجدول ، وليس لهذه الرسوم من الأرضية النباتية أو الدقة الفنية ما لرسوم سائر التحف العاجية الأموية في الأندلس . ولذا كان من الراجح أن تنسب إلى بداية القرن الرابع الهجرى (١٠ م) أو إلى نهاية القرن الثالث . ومن أبدعها علية اسطوانية محفوظة الآن في متحف الآثار بمدريد وأصلها من كاتدرائية زامورا ، وعلى رقبة غطاها كتابة بالخط الكوفي ، نصها : « بركة من الله للإمام عبد الله الحكم المستنصر بالله أمير المؤمنين مما أمر بعمله للسيدة أم عبد الرحمن على يدي درى الصغير سنة ثلث وخمسين وثلث مائة » . وليس درى هذا صانع العلية ، بل كان من الصقالبة في بطانة الحكم الثانى واشترك في عهد هشام الثانى في ثورة للصقالبة قتل بأمر الخاحب المنصور ابن أبى عامر .

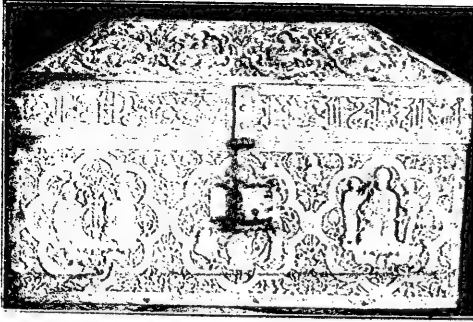
ومن التحف العاجية الأندلسية علبتان مستطيلتان صنعتا في مدينة أزهراء سنة ٣٥٥ هـ

(٩٦٦ م) وهما محفوظتان الآن في مدريد . وقد كشفت العلبة الأولى في دير فيتيرو Fitero مقاطعة نافار ، وعليها كتابة ، نصها : « بسم الله حركة من الله وعين وسعادة وسرور ونعمة لأحب ولادة مما عمل بمدينة الزهراء سنة خمس وخمسين وثلاث مائة عمل خلف » والمقصود بولادة محظية الخليفة الحكم الثاني ، واسمها صبيح ، وكانت قد أقرت عينه بولادة الأمير الذي ولى الملك بعد ذلك باسم هشام الثانى . أما العلبة الثانية فباصم « ولادة » أيضاً وعليها اسم الصانع نفسه .

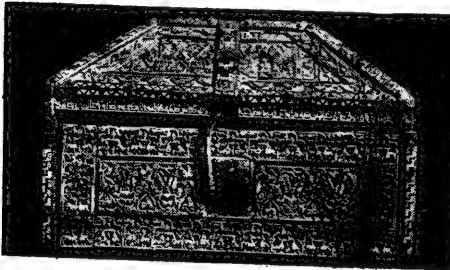
وفى متحف اللوفر بباريس علبة اسطوانية من العاج ، قطرها ثمانية سنتيمترات وارتفاعها خمسة عشر . وعلى غطائها عصابة دائرية من الكتابة الكوفية نصها : « بركة من الله ونعمة وسرور وغبطة للغيرة بن أمير (المؤمنين) رحمه الله مما عمل سنة سبع وخمسين وثلاث مائة » وقد كان الغيرة هذا الخليفة الأموى الأندلسى عبد الرحمن الناصر . ولما توفى عبد الرحمن خلفه على العرش ابنه الحكم الثانى . ولعل الغيرة كان ينتظر أن يتولى بعد أخيه الأكبر الحكم الثانى . وقد حدث حين توفى الحكم سنة ٣٦٦ هـ (٩٧٦ م) أن الصقلب من الحاشية فى لارادوا المناداة بالغيرة خليفة ، ولكن الحاجب جعفر المصحفى ومعاونه ابن أبى عامر وقفاً فى سبيلهم ، ولم يقبلوا تنحية هشام الثانى عن تولية عرش أبيه الحكم . وقتل الغيرة غداة وفاة الحكم ، غللاً الجوارح لهشام الثانى ، والعلبة التى نحن بصدها الآن من أغنى التحف العاجية الإسلامية زخرفة وألقاها صنما . وقوام الزخرفة فيها مناطق ذوات ثمانية فصوص ، تضم كل منها رسوماً محفورة مختلفة ، نرى من بينها رسم فارسين متقابلين تفصلهما شجرة الحياة ، كما نرى فى منطقة أخرى رسم شخصين جالسين على دكة يحملها حيوانان متدبران ، وبين الشخصين رسم سيدة واقفة وفى يديها آلة موسيقية . أما سائر سطح العلبة بين المناطق التى أشرنا إليها فنظى برسوم نباتية بينها رسوم آدمية ورسوم طيور وحيوانات . وسطح الغطاء لا يختلف فى زخرفته عن سائر العلبة .

ومن تلك التحف البديعة علبة محفوفة فى كاتدرائية بنبلونة Pampelune (شكل ٤٠٦) وعلى جوانب غطائها كتابة بالخط الكوفى نصها : « بركة من الله وغبطة وسرور وبلوغ أمل فى صالح عمل وانفساح أجل للحاجب سيف الدولة عبد الملك بن النصور ووقعه الله مما أمر بعمله على يدي الفتى نمير بن محمد المامرى مملوكه سنة خمس وتسعين وثلاث مائة » .

والراجح أن معظم التحف العاجية التى ترجع إلى القرن الخامس الهجرى (١١ م) لم تكن تصنع فى قرطبة أو مدينة الزهراء بل كانت تصنع فى مدينة قونكة Cuenca إحدى المدن



(شكل ٤٠٦) علبة مستطيلة من العاج ترجع إلى سنة ٨٣٩٠ م (١٠٠٠ م)، محفوفة في كاتدرائية بنبلونة .



١ (شكل ٤٠٧) علبة من العاج من صناعة الأندلس سنة ٤٠١١ هـ (١٠٤٩ م) ومحفوفة في متحف الآثار بمدريد .

الكبرى في مملكة أسرة
ذى النون حكام طليطلة .
وكانت رسومها النبائية
أقل غنى وأكثر تحريفاً
عن الطبيعة وزخارفها أقل
بروزاً من القطع التي ترجع
إلى القرن السابق . ومن
أمثلة ذلك صندوق صغير
محفوف في متحف الآثار
بمدريد وأصله من كنوز
كاتدرائية بلنسية (شكل
٤٠٧) وعلى جوانب غطاءه
كتابة بالخط الكوفي
بصها : « بسم الله الرحمن
الرحيم بركة داعة ونعمة
شاملة وعافية باقية وغبطة
طائلة وآلاء متتابعة وعز
واقبال وإنعام واتصال
وبلوغ آمال لصاحبه

أطال الله بقاء مما عمل بمدينة قونكة بأمر الحاجب حسام الدول أبو محمد اسمعيل بن المأمون
ذى المجددين ابن الظاهر ذي الرئاستين ابن محمد بن ذي النون أعزّه الله في سنة إحدى وأربعين
وأربع مائة عمل عبد الرحمن بن زيان » . والأمر المثار إليه في هذه الكتابة هو إسماعيل ابن
يحيى المأمون أمير طليطلة . وقد كان ولي العهد ولكنه توفي قبل أبيه ، وخلفه في ولاية العهد
ابنه يحيى القادر بن إسماعيل بن المأمون ، وولى العرش ، بعد جده ، سنة ٩٦٧ هـ (١٠٧٤ م) .
وكان الأمراء والأثرياء الأوربيون في المصور الوسطى يعجبون أشد الإعجاب بتلك العلب
العاجية ويحفظون فيها الحلى والنفايس ويقدمونها هدية في الأعراس .
وقد وصلت إلينا بعض علب صغيرة عاجية تنسب إلى الأندلس في القرنين السابع والثامن

بعد الهجرة (١٣ - ١٤ م) ولكن زخارفها مستوية أو بارزة برزاً قليلاً جداً وقوامها فروع نباتية كبيرة تضم وريقات أو رسوم طيور . ومن أمثلتها علبة محفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت .

التحف العاجية في الطراز الفاطمي

ازدهرت صناعة العاج في العصر الفاطمي ، ولم يكن استعماله في هذا العصر وفقاً على التطعيم والترصيع في معظم الأحوال ، بل كانت الحشوات السكاملة تصنع من العاج . وقد وصلت إلينا بعض هذه الحشوات . وتشهد زخارفها بأنها من العصر الفاطمي ، لأنها تشبه زخارف التحف الخشبية التي نعرفها من هذا العصر . وعلى إحدى هذه الحشوات العاجية المحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة رسم سيدة في هودج ، وجندي في يده رمح وترس ، وصائد بالباز على ظهر جواده (شكل ٤٠٨) . وعلى حشوة أخرى رسم شخص في يده رمح يظهر أنه كان يظن به أسد ذهب رسمه في الجزء المنقود من هذه القطعة (شكل ٤٠٨) . وفي بعض الحشوات الأخرى رسوم طيور وحيوانات كالأرنب والطاووس (شكل ٤٠٨) .

وفي متحف اللوفر يبارس حشواتان من العاج المشبك عليهما رسوم راقص وصائد بالباز وشخص يحتمس الحمر وثالث يقبض على حيوان أو طائر ، كل ذلك فوق أرضية من الفروع النباتية وحببات النعب . وطراز هذه الرسوم قريب جداً من اللوحات الخشبية التي عثر عليها في مارستان قلاوون ومن حشوات العاج الفاطمية المحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .

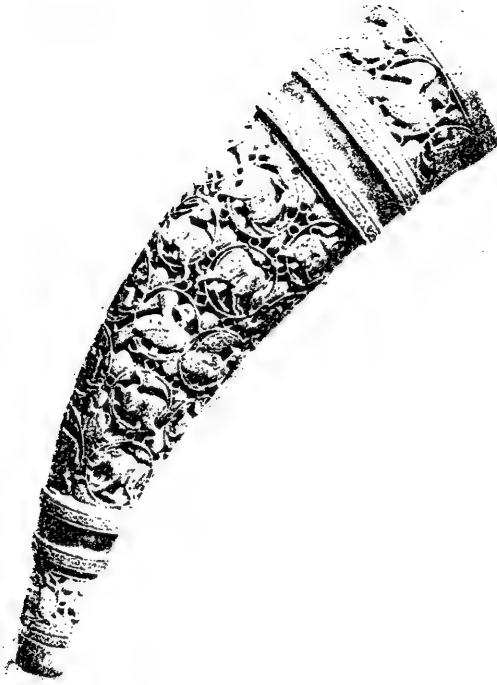
أما ما نعرفه من تحف عاجية غير الحشوات السالفة الذكر فليس بينه ما يمكن نسبته على وجه التحقيق إلى العصر الفاطمي في مصر . ولعل أهم هذه التحف أبواق للصيد عليها زخارف بارزة من حيوانات وطيور ومناظر صيد في دوائر أو أشربة (شكل ٤٠٩) ويختلف كل الاختلاف عن زخارف أبواق الصيد الأوربية في المصور الوسطى ، أو يبدو عليها طابع إسلامي ظاهر . وقد اختلف العلماء في تحديد المكان الذي صنعت فيه هذه الأبواق فبعضهم ينسبها إلى صقلية كما يظن آخرون أنها صنعت في مصر أو العراق أو في الأندلس ولكن الذي لا شك فيه أن زخارف بعض هذه الأبواق وثيقة الصلة بالزخارف الفاطمية حتى يمكننا أن نرجح أنها صنعت في مصر ، أو على أقل تقدير في صقلية ، متأثرة بالأساليب الفنية الفاطمية . وليس بعيداً أن يكون الصانع في الجمهوريات التجارية بشبه جزيرة إيطاليا قد قلدوها كما قلدوا غيرها من المنتجات الإسلامية في ذلك العهد .



(شكل ٤٠٨) حشوات صغيرة من الماج ، من صناعة مصر في العصر الفاطمي . وعفونة في دار الآثار العربية بالقاهرة .

وفي بعض المتاحف والمجموعات الفنية علب صغيرة مستطيلة الشكل ولها غطاء على شكل هرم ناقص ، وزخارفها تشبه زخارف أبواق الصيد المذكورة ويصدق عليها ما ذكرناه عن أبواق الصيد من تاريخ وأسلوب ، على أننا نجد في زخارفها رسوم رجال ذوى لحى وعليهم ملابس شرقية . وأبداع العلب المعروفة من هذا النوع محفوظة في متحف فكتوريا وألبرت وفي القسم الإسلامي من متاحف برلين وفي المتحف التروبوليتان بنيويورك .

وفضلاً عن ذلك فإن من نفائس هذا المتحف الأخير محبرة من الماج تدخل بزخارفها في مجموعة أبواق الصيد والعلب التي ذكرناها الآن . وقوام هذه الزخارف رسوم غزلان وأسود وأرانب فضلاً عن رسم طاووسين متقابلين وعنقاهما ملتفان على النحو الذي نعرفه في بعض



(شكل ٤٠٩) بوق صيد من العاج . من صناعة مصر في العصر الفاطمي . وكان عفوفاً
في القسم الإسلامي من متاحف برلين

التحف العاجية الأموية في الأندلس . وهكذا نرى أن الأساليب الفنية في قلب العالم الإسلامي
كانت زاهرة في القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة (١١ - ١٢ م) على يد الفاطميين في
مصر . وامتد تأثيرهم إلى صقلية وجنوبي شبه جزيرة إيطاليا والأندلس .

وقد عثر في الحفائر التي عملت في كاريون دي لوس كونديس Carrion de los Condes
من أعمال بلنسية بإسبانيا على علبة من العاج صنعت في إفريقية للخليفة المزمّلين الله الفاطمي

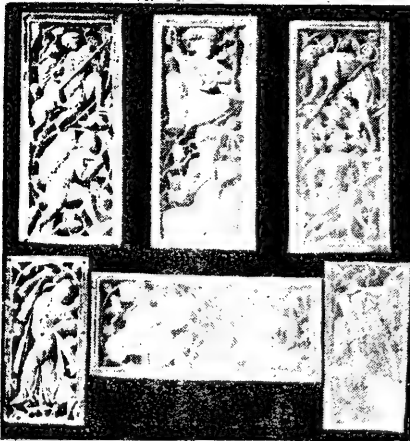
بين عامي ٣٤١ و ٣٦٢ هجرية . وهي محفوظة الآن في متحف مدريد وعلى قاعدتها كتابة مطعمة بالأحمر والأخضر ، ونصها « بسم الله الرحمن الرحيم نصر من الله وفتح قريب لعبد الله ووليه محمد أبو تميم الإمام المزلد (ين الله) أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آباءه الطيبين وذريته الطاهرين مما أمر بعمله بالنصورية المرضية صنعه ... مد الخراساني » .

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة بعض حشوات خشبية مطعمة بالمعاج ، والراجح أنها من العصر الفاطمي وأهمها حشوة مطعم فيها رسوم طائر جرح ينقض على أرنب .

التوف الفاطمية في صقلية

يميل كثير من مؤرخي الفنون إلى أن ينسبوا إلى صقلية علماً من المعاج عليها زخارف تشبه الزخارف الفاطمية ولكن عليها — رغم ذلك — طابع غربي في بعض عناصرها . ومن ذلك سبع حشوات في مجموعة كران بمتحف قصر بارجلو بمدينة فلورنسة . ويظهر أن ستامن هذه الحشوات كانت جزءاً من علبة صغيرة . والقطعة السابعة منقوش عليها رسم عقابين متواجهين على أرضية من سيقان وعناقيد عنب . وفي يمين الحشوة ثلاث مراوح تخطيطية وفي طرفها الأيسر مثلها . بينما القطع الست الأخرى عليها رسوم طرب أو موسيقى أو صيد أو فلاحية أو حصاد (شكل ٤١٠) . ولكن علماء الآثار يختلفون في أمر هذه الحشوات فإن بعضهم ينسبها إلى مصر . والواقع أن الشقة بعيدة بين نقوش هذه القطع والنقوش التي نعرفها في الأخشاب الفاطمية أو قطع المعاج التي عثر عليها في القسقاط . والراجح عندنا أن حشوات متحف بارجلو قد صنعت في صقلية في القرن السابع الهجري (١٣ م) وأنها متأثرة إلى حد كبير بالأساليب الفنية الفاطمية . والملاحظ أن إحدى الرافعات يكاد يكون رسمها هندي الأسلوب ومنظر الصيد ضعيف لا قوة فيه ولا روح . وهناك رسم عازف على الزمار يبدو كأنه يدخن شيشة ، ورسم شخص معه كلبه في أسلوب بعيد عن الأساليب الفنية الإسلامية . ومع ذلك فإن تلك الحشوات تمتاز بدقة وعناية وافرتين في إظهار رسوم هندسية فوق ملابس الأشخاص ، تبدو كأنها حشوات من منبر أو محراب .

ولا يزال في بعض المتاحف وكنوز الكنائس الغربية عدد كبير من علب عاجية ليست نقوشها محفورة أو بارزة وإنما هي مرسومة عليها ، والموضوعات الزخرفية فيها متنوعة جداً ، فنرى السيد بالباز ، والمآزف على آلات الطرب ، والجامات ذوات الزخارف النباتية والحيوانات والطيور المختلفة ، والمبارات بالخط الكوفي أو النسخي ، كل ذلك بالألوان الأزرق والأحمر



(شكل ٤١٠) حشوات صندوق من الماع . من صناعة
صقلية في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة
(١٢-١٣ م) . وعقوفة في متحف فلورنسة

والأخضر . وقد نسبت هذه المجموعة من اللعب المماجية إلى العراق في بداية الأمر ، ولكن الراجح أنها من صناعة صقلية في العصر النورمندى ، لأن زخارفها فيها شيء غربي على الرغم من طابعها الشرق المام ، فضلا عن أنها تشبه النقوش الحائطية في الكابلا بالائينا بمدينة پلرمو .

وشكل هذه التحف إما مستطيل ولها غطاء مسطح أو على هيئة هرم غير كامل وإما اسطوانى ، ومن أهم نماذجها علبة في القسم الإسلامى من متاحف برلين عليها نقوش

نباتية وحيوانات وطيور ، وبها آثار تذهيب (شكل ٤١١) . وفي متحف مناكي بأثينا علبة تشبه هذه العلبة كل الشبه . ومن تلك التحف الجميلة علبة اسطوانية صغيرة عليها رسم فارس (شكل ٤١٢) . كما أن كاندراية ورتزبرج Würzburg بها علبة خشبية عليها طبقة من الماع مرسوم فوقها دوائر فيها حيوانات وطيور . وعلى جوانب العلبة كلها رسوم عقود تحتها أشخاص ، من بينهم أمير على دكة ، ومن بينهم أيضاً نساء يزفن على آلات موسيقية . وفي متحف فكتوريا وألبرت نماذج من هذه اللعب ، وكذلك في متحف قصر بارجلو بمدينة فلورنسة وفي متحف كلونى بباريس والمتحف البريطانى . وبعض التحف المذكورة عليها رسوم رسل وقديسين وموضوعات زخرفية مسيحية ، مما يحمل على القول بأن هذه اللعب كان يصنعها فنانون مسيحيون ، أو كانت تصنع خصيصاً للغرب وإن كان صانعوها من المسلمين . وعلى كل حال فإنها ترجع إلى النصف الثانى من القرن السادس أو إلى القرن السابع بعد الهجرة (١٢ - ١٣ م) .

وقد ازدهرت صناعة التطعيم بالماع في صقلية ؛ فإن في الكابلا بالائينا بمدينة پلرمو علبة من الخشب ذات غطاء مقبب ، وعليها طبقة من الدهان الأذكى اللون وزينها زخارف



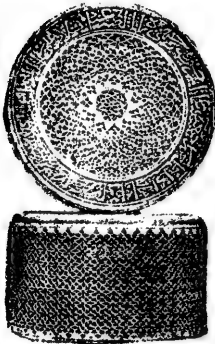
(شكل ١١ : صندوق من الخشب مرصع باللؤلؤ والمرزبان بالتقش ، من صناعة مغربية في القرن
السادس الهجري (١١٣٠ م) . وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متحف برلين)



(شكل ٤١٢) علة من الماج
التقوش من صناعة صقلية في القرن
السابع الهجري (١٣ م).

مطعمة ، قوامها عبارات مكتوبة بخط النسخ . ودوائر
تتشمل على أزواج من الحيوانات أو الطيور أو الصور
الآدمية ، وهذه الرسوم الأخيرة معرفة عن الطبيعة تحريفاً
يحملها رمزاً وحلية غريب ، ولا سيما إذا لاحظنا أن
كل دائرة تضم رسم شخصين ، أحدهما مقلوب بحيث
يكون رأسه بجوار قدمي الشخص الآخر . وأكبر الظن
أن هذه العلة من صناعة صقلية في القرن السابع الهجري
(١٣ م) .

التحف المماثلة في عصرى الأيوبيين والمماليك



(شكل ٤١٣) علة من
الماج الحزم من صناعة مصر في عصر
المماليك . وحفوظة في المتحف البريطاني.

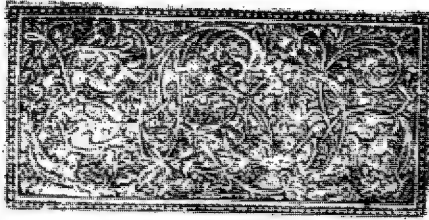
لم تصل إلينا تحف عاجية كثيرة من عصرى الأيوبيين
والمماليك . ولكن من هذه التحف النادرة علب صغيرة
من الماج الحزم عليها زخارف نباتية أو هندسية وعلى بعضها
كتابات بالخط النسخي (شكل ٤١٣) وقد نسبها بعض
مؤرخي الفن إلى الأندلس في القرنين السابع أو الثامن .
ولكن كتاباتها ورسومها الهندسية والنباتية ترجع نسبتها
إلى مصر في عصر المماليك .

بيد أن استعمال الماج والعظم في عصرى الأيوبيين
والمماليك كان على الخصوص في التطعيم والترصيع ،
ولا سيما في حشوات النابر وفي قطع الأثاث التي تحدثنا عنها
عند الكلام على التحف الخشبية في هذين العصرين . وقد
مر بنا الكلام على الفرق بين التطعيم Intarsia, Inlaying

والترصيع Marquetry . والحق أن التطعيم والترصيع كانا معروفين عند الإغريق والرومان
والقبط وأن المسلمين أقبلوا عليهما في شتى أنحاء العالم الإسلامي ، وأخرجوا في هذا الميدان
تحفاً تدرج في الجمال والاتقان . وقد أشرنا إلى أن من أبدع التحف الخشبية المرصعة
بالماج والسن كرسى على هيئة منشور ذي ستة أضلاع تكسوه طبقة دقيقة من الفسيفساء
قوامها قطع صغيرة من الماج والسن مرتبة في رسوم هندسية مختلفة ، أهمها الأطباق النجمية

أو المقود . وقطر هذا الكرسي خمسون سنتيمتراً وارتفاعه مائة وخمسة عشر . وكان في جامع السلطان شعبان الثاني ولعله يرجع إلى القرن الثامن الهجري (١٤ م) .

التحف العاجية في إيران



(شكل ٤١٤) حشوة من صندوق عاجي . من صناعة إيران في القرن العاشر أو الحادي عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م) وعقولة في متحف بناكي بأثينا .

عرف الفنانون الإيرانيون استعمال العاج منذ المصور القديمة فاستوردوه لخرقة قصر الكيانيين في مدينة السوس ، وجاء رسمه بين ما يقدمه حاملو الجزية في نقوش برسوپوليس . وثمة تحف نادرة يمكن نسبتها إلى إيران في العصر الإسلامي ، وذلك نظراً لما عليها من رسوم

وزخارف شديدة الشبه بالرسوم والزخارف المألوفة من الخزف المصنوع بمدينة الري في القرن السابع الهجري (١٣ م) . ومن التحف التي تنسب إلى إيران علبة من العاج في متحف مدينة ترنت Museo Diocedano ، وعليها رسوم أميرات على أفراس ورسوم صغيرة (١) . ومنها أيضاً علبة أخرى كانت في القسم الإسلامي من متاحف برلين ، قوام زخرفتها رسوم طيور وحيوانات وفروع نباتية ورسم أميرة على عرشها بين طاووسين (٢) . ومنها أيضاً حشوتان من العاج محفوظتان في المتحف البريطاني (٣) وعليهما رسوم آدمية فوق أرضية نهائية . ولكن الحق أن رسوم علبة برلين وهاتين الحشوتين لم تكن في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ - ١٣ م) وفقاً على إيران . ومن المحتمل أن تكون هذه التحف قد صنعت في صقلية .

ولكن من التحف العاجية التي يرجع نسبتها إلى إيران حشوة من صندوق عاجي في متحف بناكي بأثينا (شكل ٤١٤) ، تشهد زخارفها النباتية بأنها من القرن العاشر أو الحادي عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م) .

(١) A Survey of Persian Art vol 3, fig 889

(٢) المرجع نفسه ، ج ٦ ، اللوحة رقم ١٤٣٤ C

(٣) المرجع نفسه ، ج ٦ ، اللوحة رقم ٣٣٥ F و E

التحف العاجية المفسومة الى الهند

لاشك في أن صناعة التحف العاجية في الهند كانت صناعة زاهرة منذ عصور طويلة . ولكن هذه التحف كانت ، حتى في العصر الاسلامي ، متأثرة بالأساليب الفنية التي عرفتها الهند قبل الاسلام ، اللهم الا بمض التحف التي كان قوام الزخرفة فيها عناصر نباتية أو رسوم هندسية إسلامية . كما عرفت الهند ترصيع الخشب بالنسيفساء من العاج والعظم

ومن التحف المشهورة التي تُنسب إلى الهند في بعض الأحيان فيل من العاج للعبة الشطرنج ، من مجموعة كانت قديما محفوظة في كنوز كنيسة .سان دني Saint Denis وزعمون أن شارلمان تلقاها هدية من هارون الرشيد . والظاهر أن بعض قطع هذه المجموعة كانت لا تزال محفوظة في القرن السابع عشر ؛ ولكن لم يبق منها اليوم الا هذه التحفة التي نحن بصدها الآن والمحفوظة في المكتبة الأهلية بباريس . وتمثل ملكا على ظهر فيل يحف به حرس من الفرسان . ونرى على خرطوم الفيل بهلوانا ، رأسه إلى أسفل ويداه ممسكتان بنابي الفيل . ويحيط القعد الذي يجلس عليه الملك مزين بنقوش بارزة تمثل ثمانية محاربين من الشاة . وعلى قاعدة هذه التحفة كتابة بحروف كوفية بسيطة وصغيرة . ونصها : « من عمل يوسف الباهلي » . والواقع أن هذه التحفة لا يمكن أن ترجع إلى عصر هارون الرشيد ، في أسلوبها الفني . والراجح أنها من صناعة الأندلس في القرن الرابع الهجري (١٠ م) ؛ فهي تشبه في صناعتها بعض التحف العاجية الأندلسية في القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة (١٠ - ١١ م) . وقد وُضعت هذه التحفة نحو سنة ٣٥٠ هـ في « جامع الكتابات التاريخية العربية » Répertoire chronologique d'épigraphie arabe ولكنها نسبت فيه إلى بلاد الجزيرة . ولعل القارئ على نشر هذه المجموعة اختاروا هذه النسبة متأثرين برأى الدكتور كونل Kühnel في نسبة فيل آخر من العاج محفوظ في متحف فلورنسة ، فقد كتب أن هذا الفيل قد يكون من صناعة بلاد الجزيرة في القرن الثالث الهجري (٩ م) ^(١) . وأكبر ظننا أن الذي دفعه إلى هذه النسبة بعض العناصر الزخرفية في هذا الفيل ، ولا سيما ورقة الشجرة ذات الفصوص الخمسة التي نعرفها في الزخارف العباسية في سامرا . أما التحفة التي نحن بصدها الآن فليس فيها مثل هذه العناصر ؛ ولستنا نظن أنها من صناعة المراق . وإذا

كانت نسبة صانمها إلى قبيلة باهلة قد تشعر بأنه من سكان بلاد العرب الشمالية أو إقليم البصرة
فإننا نعرف بإهليا آخر في الأندلس : هو الطبيب الشاعر عبيد الله بن المظفر الباهلي من الرية.
وقد دخل سنة ٥٢١ هـ (١١٢٧ م) خدمة السلطان السلجوقي عمود بن ملكشاه في بغداد .
وتردد ميجون Migeon بين نسبة هذا الفيل إلى المند أو العراق ، ولكننا لا نظن أن بين
بين الاختصاصيين من علماء الفنون والآثار الإسلامية من يرى أنها ترجع إلى عصر هارون
الرشد وشارلمان .

التحف المعدنية

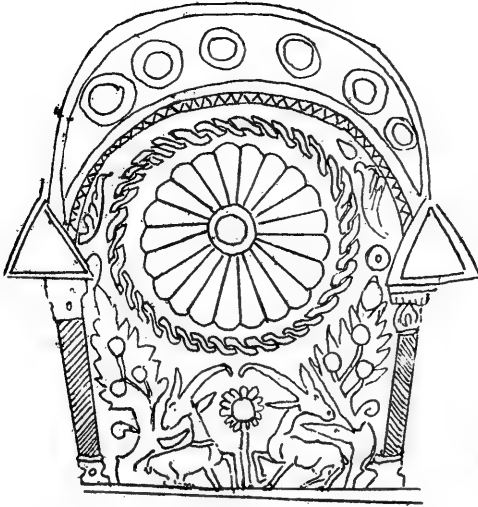
في فجر الإسلام

كان صناع التحف المعدنية في فجر الإسلام يسرون على منوال زملائهم في العصر الساساني في إيران والعصر القبطي في مصر ، وقد بلغت صناعة التحف المعدنية أوج عزها في إيران قبل الإسلام ، كما يشهد بذلك ما وصل إلينا من الصواني والأباريق والصحون الذهبية والفضية ، ومعظمه وجد في شمال إيران وجنوبي روسيا ومحفوظ الآن في المتاحف الروسية .

وثمة تحف معدنية يمكن اعتبارها حلقة الاتصال بين الطراز الساساني والطرز الإسلامية في إيران وبلاد الجزيرة ، وذلك لأن بعض هذه التحف يرجع إلى العصر الساساني في القرنين الخامس والسادس بعد الميلاد ، ويرجع إلى القرون الأولى من العصر الإسلامي . وأهم هذه التحف مجموعة من الأباريق البرونزية ومجموعة من تحف معدنية على هيئة حيوان أو طائر ومجموعة من الأواني الفضية .

أما الأباريق فذوات أشكال مختلفة ، ولها في أكثر الأحيان مقبض طويل وصنوبر ممتد وقد ترين رسوم حيوانية أو آدمية في مناطق محدودة ؛ ولكن الغالب فيها قبل الإسلام بساطة الزخرفة . على أن ما صنع منها في العصر الإسلامي ظل محتفظاً بالأساليب الفنية الساسانية إلى حد كبير ولم يدخل عليه إلا شيء يسير من الأناقة وجمال النسب ، كما أن الصنوبر أصبح في أغلب الأحيان على بدن الإبريق ، وليس في فوهته ، بل إننا نجد الصنوبر في بعض القطع على شكل طائر أو حيوان . وفضلا عن ذلك فإن الزخارف في الأباريق المصنوعة في العصر الإسلامي أدق وأصغر حجما وأظرف منظرا .

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة تحفة جميلة من البرونز ينسبها معظم علماء الآثار إلى الخليفة الأموي مروان الثاني ، دون دليل قوي ، اللهم إلا أنها وجدت بمصر في المكان الذي قتل فيه هذا الخليفة بعد ضياع ملكه . والحق أن مثل هذه النسبة كانت جديرة بأن تثير بين الاختصاصيين جدلا طويلا ، ولكنها صحت بسلام ، لأن جمال هذه التحفة وإبداع شكلها يجعلانها ملكية من كل الوجوه . وارتفاع هذا الإبريق ٤١ سنتيمترا وقطره ٢٨ ، وله قاعدة مستديرة ومنخفضة ودقيقة الشكل ، وفوقها بدن كروي متصل به كتف مدرجة تنتهي برقبة اسطوانية ، جزؤها العلوي غرم ، وبقاياها مزخرف برسوم محفورة ، قوامها دوائر

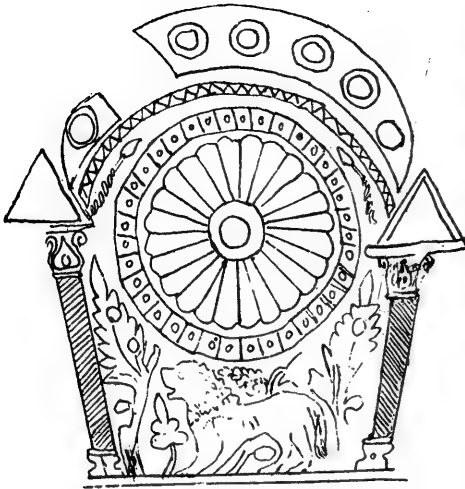


(شكل ٤١٥) رسم زخارف على بدن إبريق من البروز ينسب إلى الخليفة مروان الثاني .

ووريدات صغيرة متاسة
وفيه عصابة مستديرة ذات
زخارف بارزة (شكل ٤١٥)
وللإبريق مقبض يخرج
من منتصف البدن ، ويرتفع
موازيا الرقبة ثم يلتوى في
أعلاه ويتوج بحلقة من
رسوم ورق الأكائس
وهذا القبض مزين في
جانبيه بصفتين من حلقات
تشبه الأحجار الثمينة
وبرسم فرع نباتي بينهما
يذكر برسوم شجرة الحياة
عند الإيرانيين وبالرسوم
التي تراها على بعض الأعمدة

والتيجان الساسانية في طاق بستان . أما الصبور فقرة يخرج من بدن الإبريق تحت الكتف
وتصب في تمثال ديك كبير مبسوط الجناحين ومشدود الجسم ، لا يقل جمالا في ذاته عن أبدع
التماثيل الصغيرة التي صنعها الفنانون الإيرانيون في العصر الساساني . والمعروف أن الديك
كان له شأن عظيم في الديانة الزرادشتية كؤذن بانبلج الضوء وطلوع الشمس ، واننا
نجد رسمه على السكة الكيانية والساسانية وعلى النسوجات والتحف المدنية الساسانية ،
كما نجده بعد ذلك في زخارف الخزف العباسي والفاطمي .

على أن أبدع زخارف هذا الإبريق هي الرسوم المحفورة على بدنه وقوامها ستة عقود
متصلة تحت كل منها عمودان وفوقه شبه هلال فيه دوائر صغيرة (شكل ٤١٥ و ٤١٦) .
وتحت العقود ورييدات زخرفية تملو رسوم طيور وحيوانات وأشجار ويبدو للدكتور زبه
أن بعض أجزاء الرسوم في هذا الإبريق كان مطعما بالأحجار النفيسة أو الميتا ، فالثلاث التي
تملو أعمدة العقود والوريدات على جانبي القبض وفي عصابة الرقبة ، كلها غائرة قليلا حتى
ليرجح عنده أنها كانت مغطاة بمواد زجاجية أو أحجار نفيسة . ولكننا لا نوافق على هذا



(شكل ٤١٦) رسم زخارف على بدن إيريني من البرونز المنسوب إلى الخليفة مروان الثاني .

الرأى ، لأن مثل هذا الترميم كان نادراً في الفن الساساني ، بل إن ذبوعه اقترن في القرنين الماضيين بأنحطاط الذوق الفني والميل إلى الألوان الباردة والنظر إلى القيمة المادية في التحف والألطف ، مما نراه واضحاً في معظم التحف الإيرانية في القرن الماضي .

وقد كشف هذا الإبريق بجملة أبي صير الملحق بالقيوم في أفاض مقبرة من بداية العصر الإسلامي

يقال إنها مدفون مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية . وفي بعض المتاحف ولا سيما متحف الارميتاج بمدينة لينينغراد والمتحف المتروبوليتان بأبريق تشبه التحفة التي نحن بصدها الآن ، ولكنها لا توازيها في أناقة الشكل ودقة الزخارف وجمال الرسوم ، مما جعل علماء الآثار لا يعترضون على ما ذهب اليه الدكتور زرّ Sarre من نسبة إيريق أبي صير إلى آخر خلفاء بني أمية على الرغم من أنه لم يؤيد هذا الزعم بأى دليل يمكن الاطمئنان اليه .

أما التحف المعدنية المصنوعة على شكل حيوان أو طائر فقد كانت ساسانية الروح وإن نسب أكثرها إلى بداية العصر الإسلامي . وهي مباحر أو آنية للماء على هيئة بطة أو حمامة أو ديك أو غزال أو حصان أو أسد (شكل ٤١٧) ولعل أبعدها بطلان من مجموعة بونرسكي في متحف الارميتاج ، إحداهما من العصر الساساني والأخرى من فجر الإسلام . وتتماز الأولى بأنها ملساء ، بينما سطح الثانية مملوء بالخطوط والثنايا والأجزاء البارزة أو المنخفضة .

أما الأواني الفضية التي ترجع إلى فجر الإسلام فمعظمها صحن عليها مناظر صيد ورسوم مألوفة في العصر الساساني وعلى بعضها أسماء أصحابها بالكتابة البهلوية . ومنها صحن مشهور



(شكل ٤١٧) مبخرة من البرونز من القرن الثاني الهجري (٨ م) ومتأثرة بالطراز الساساني وكانت مخفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .

في متحف الارميتاج عليها رسم الإلهة أناهيت تمزق على مزمار وهي جالسة فوق ظهر عقاب على مقربة من مجرى ماء ، وحول هذا الرسم إطار يتألف من زخرفة على شكل قلب^(١) . وعلى هذا الصحن كتابة بهلوية تسجل أنه كان ملكا لأمير في إقليم طبرستان بين عامي ١١٠ و ١٢٠ هـ (٧٢٨ و ٧٣٨ م) . وفضلا عن هذا فإن رسومه مخرفة عن الطبيعة مخريفا كبيرا ، وبروزها مستوٍ وليس فيها من الروعة والقوة ما نعرفه في التحف التي ترجع إلى العصر الساساني . ومن الموضوعات الزخرفية المألوفة على هذه الصحن التي تقلد الطراز الساساني رسم الملك

بهرام جور وخلفه حبيته وهو يصيد حمار الوحش ، ورسم أمير جالس على عرشه وأمامه أسدان وحوله خادمان وسيدتان تمزقان على العود والزمار ، ومنها كذلك رسم الأمير يصيد السباع .

ومن الأدوات الفضية التي ترجع أيضا إلى فجر الإسلام أباريق قوام زخرفتها رسوم حيوانات وطيور ولا سيما بعض الحيوانات الخرافية كالسيمرغ الذي يجمع شكله بين الطائر والأسد والكلب . أما زخارف هذه الأباريق فينبها البارز وبينها المحفور . ومعظم هذه الأباريق لها بدن على شكل الكعبري . وقد زُي أن الزخارف على بعض هذه الأباريق متأثرة بالأساليب الفنية الهلنستية مما يحمل على نسبتها إلى إقليم بكتريا الذي كانت تلتقي فيه التيارات الفنية المختلفة^(١)

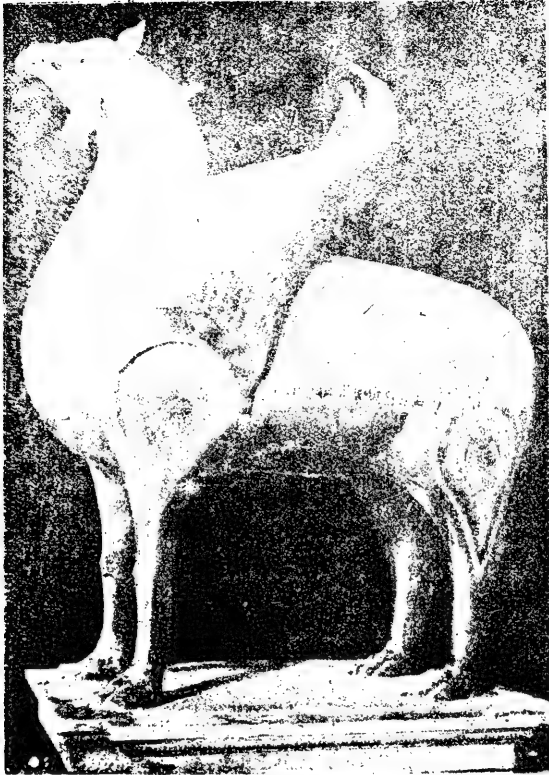
التحف الفاطمية القاطمية

حدثنا القرظي وغيره من المؤرخين عن ازدهار صناعة التحف المعدنية في العصر الفاطمي وعما كانت تحتويه قصورهم من كنوز ونفائس . ومن التحف الفاطمية التي وصلت إلينا تماثيل من البرونز — معظمها صغير — كانت تستعمل أحيانا مباحرا أو صنادير للآنية ولكن كثيرا منها كان للزينة فحسب . وكان بعضها آنية على شكل طائر أو حيوان يذكر بما كان معروفا في إيران وما وراء النهر في نهاية العصر الساساني وفي فجر الإسلام ، وما عرف في الغرب إلا أن المصور الوسطى باسم أكوامانيل^(٢) Aquamanil .

وأشهر التماثيل الفاطمية المعروفة عقاب البرونز الموجود الآن فوق إحدى أروقة الكامبوساتو (المقبرة أو الجبانة) بمدينة يزا في إيطاليا . وارتفاعه مائة وخمسة سنتيمترات وطوله خمسة وثمانون (شكل ٤١٨) . ويزعمون أنه جلب من مصر إلى شبه الجزيرة الإيطالية على يد عموري ملك بيت المقدس بين عامي ٥٥٩ و ٥٦٩ هـ (١١٦٢ - ١١٧٣ م) ، كما يظنون أنه كان جزءا من فؤارة مائية . وعلق هذا العقاب وجناحاه مقطاة برش على شكل قشر السمك . وجسمه مغطى بزخارف محفورة فيه ، تشهد بميل الفنانين المسلمين إلى تغطية المساحات وهرابهم من تركها بغير رسوم أو زخرفة ، كما تتجلى فيها الثروة الزخرفية وتنوع

(١) المرجع نفسه . اللوحات رقم ١٢٠ و ١٢٨ و ١٢٩ و ١٣٠ .

(٢) من اللاتينية aqua بمعنى ماء و manus بمعنى يد . وهي أباريق من النحاس الأصفر على شكل فارس أو حيوان أو طائر وكان القسيس يستعملونها في غسل أيديهم قبل القداس وفي أثنائه وبهذه .



(شكل ٤١٨) عقاب من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمي ومحفوظ في المتاحف بدمشق .

الرسوم النباتية والمهندسية والخطية فضلا عن رسوم الطيور والحيوانات ، حتى أن بدن هذا الطائر يبدو كأن عليه ثوبا من الزخارف قد حبك عليه حبكا بدنيا . وهذا الطائر كثيره من الحيوانات والطيور المصنوعة من البرونز في العصر الفاطمي لا يمثل الطبيعة الحية ، على الرغم من أن الفنان نجح في إكسابه شكلا وهيئة فيما قسط وافر من الحركة والحياة والخيلاء والثقة بالنفس ، فإن له جسم أسد ورأس نسر وعقاب كما أن له جفاحين . ونرى فوق أوراكه مساحات محجوزة على شكل الكثرى ومحفور عليها رسم مقور وسباع تحبسها



(شكل ١٩) تمثال آسد من البروتز . من صناعة مصر في العصر الفاطمى . ومفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة .

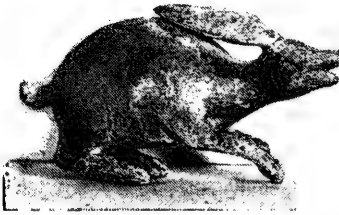
خطوط لولبية . والجامات التى ترين ظهر هذا الطائر تنتهى فى طرفها بكتابة بالخط الكوفى ، لها بقية فى شريط آخر يدور حول الرقبة . وعبارات الكتابة فيها مدح وإطراء وأدعية لصاحب التحفة ، وليس فيها ذكر لتاريخ صنعها ولا للمكان الذى صنعت فيه . ومن هذه العبارات : « بركة كاملة ونعمة شاملة » .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة أمثلة أخرى من هذه التحف المعدنية . منها آسد ، ارتفاعه واحد وعشرون سنتيمترا وطوله عشرون وذنبه مجدول ينتهى على هيئة رأس حيوان ، وفه مفتوح . وأكبر الظن أن هذا التمثال (شكل ١٩) كان من أجزاء فسقية فى المصر



(شكل ٤٢٠) تمثال ظبي من البرونز من صناعة مصر في المتحف في دار الآثار العربية بالقاهرة

الفاطمي . وفي دار الآثار العربية أيضاً تمثال ظبي من البرونز تكسو بدنه رسوم نباتية . وارتفاعه ثلاثة عشر سنتيمتراً وطوله خمسة عشر (شكل ٤٢٠) وقد نسب الأستاذ فييت Wiet إلى العراق في القرن الثالث الهجري^(١) (٩ م) . ولكننا ترجع نسبته إلى مصر في العصر الفاطمي ، لأنه أكثر اعتدالاً في النسب وأجل مظهرًا من التماثيل التي ترجع إلى فجر الإسلام في إيران والعراق . وفي المتحف نفسه تمثال صغير لأرنب من العصر الفاطمي (شكل ٤٢١) .

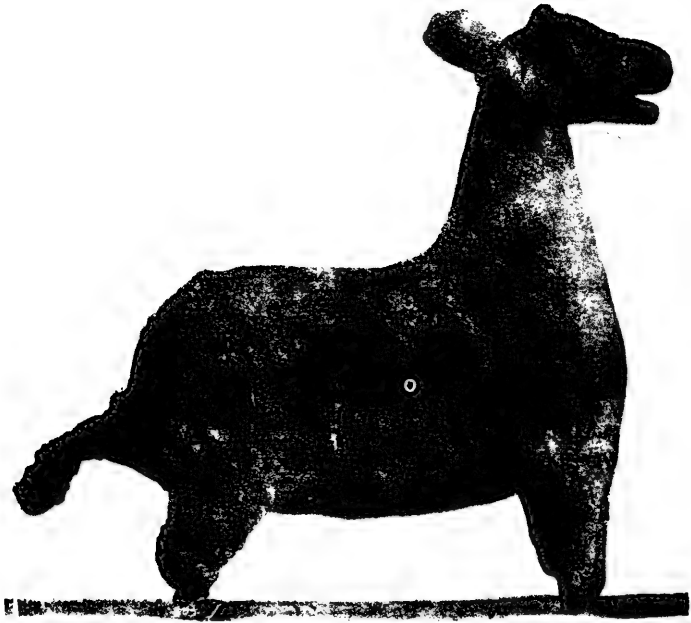


(شكل ٤٢١) تمثال أرنب من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمي في مصر . وعُثِرَ في دار الآثار العربية بالقاهرة

وفي متاحف الغرب أمثلة أخرى من هذه التماثيل الفاطمية . ففي متحف اللوفر بباريس إناء من النوع الذي كان يعرف في العصور الوسطى باسم «ا كوامانيل» وهو على شكل طاووس فوق رأسه شوشة وله مقبض مجوّف ينتهي برأس نسر بعض عنق الطاووس ، ويسمح للماء ، على هذا النحو ، بالجري من بطنه إلى فوهته ، وعلى صدر هذا الطائر كتابتان ، إحداها لا تينية

ونصها : « opus Solomonis erat » ومعناها « عمل سليمان » وقد كان المقصود بمثل هذه العبارة في العصور الوسطى إطراء التحفة ، وإظهار الإعجاب بدقة الصنعة . وذلك لأن سيدنا سليمان كان مثالا للحكمة . وأما الكتابة الأخرى فعربية ونصها : « عمل عبد الملك

(١) انظر « معرض الفن الإسلامي » ، فبراير - مارس سنة ١٩٤٧ ، دار الآثار العربية ، القطعة رقم ١٤٦ .



(شكل ٤٢٢) وعل من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمي وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متحف برلين.

النصراني». وقد ذهب ميجون Migeon إلى أن النص على أن الصانع كان نصرانياً لا يمكن أن يحدث في بلد إسلامي متمصب، واستنبط من ذلك أن هذا الطاووس صنع في صقلية ولكننا لا نظن أنه نصيب في هذا الرأي. فقد كان الفاطميون مشهورين بالتسامح الديني وكانوا يعضدون رجال الحكومة والفنانين من كل جنس ودين. ولم يكن الصانع المسيحي في سائر ديار الإسلام بحاجة إلى إخفاء دينه. وعلى كل حال فإن الراجح عندنا أن هذه التحفة صنعت بمصر في العصر الفاطمي وأن الكتابة اللاتينية أضيفت إليها تقديراً لها وإعجاباً بها.

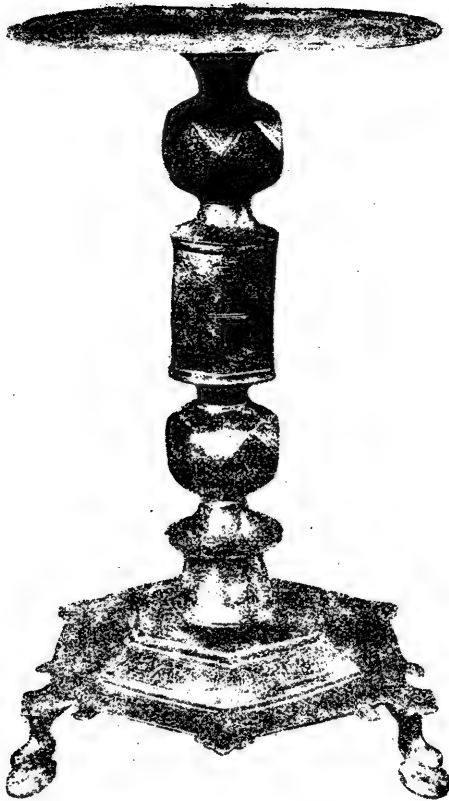
ومن أبدع التماثيل الفاطمية المعروفة أيل مجوف من البرونز (شكل ٨) محفوظ في المتحف البافاري بمدينة ميونخ. ارتفاعه ستة وأربعون سنتيمتراً وطوله ثلاثون ومحفور على يده زخارف نباتية من سيقان ووريقات دقيقة ومتشابكة وعلى بطنه من الجهتين كتابة



(شكل ٤٢٣) تمثال من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمي وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين .

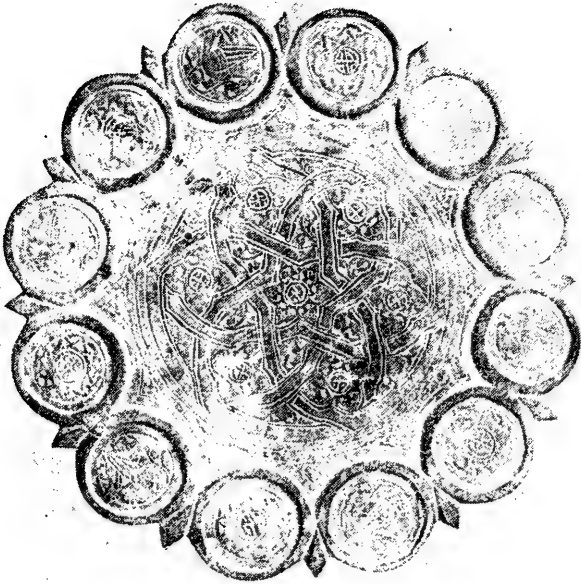
بالخط الكوفي . ومما يزيده روعة وجمالاً قرن طويل وذنب قصير وفي رقبة هذا التمثال وبدنه تقبان يحملان على القول بأنه كان ذا مقبض متصل برقبته ومؤخره .

وكان في القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين أسد مجوّف من البرونز يشبه الأسد المحفوظ في دار الآثار العربية والذي تحدثنا عنه آنفاً . كما أن فيه تمثال حيوان آخر من البرونز قد يكون حصاناً أو وعلاً (شكل ٤٢٢) . وفيه تمثال بيضاء من البرونز (شكل ٤٢٣) لعله



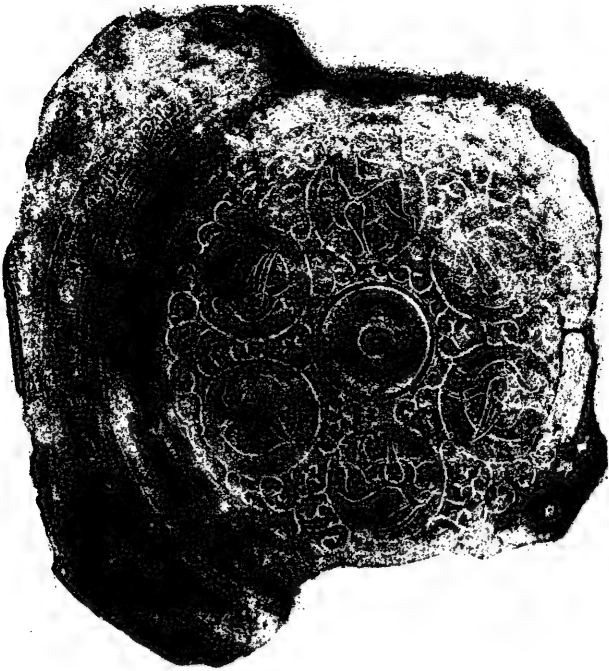
(شكل ٤٢٤) تمعدان من البرونز . من صناعة مصر في القرن ٥٦ (١٢ م) .
ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة .

كان مبخرة أو إناء للماء في كل من متحف اللوفر والمتحف البريطاني مبخرة على هيئة ببناء .
وفي سائر المتاحف والمجموعات الفنية تماثيل حيوانات أو طيور يمكن نسبها إلى العصر
الفاطمي . والظاهر أن الصليبيين نقلوا إلى أوروبا نماذج من هذه التماثيل فصنع النرييون على
مثالها الآنية المعروفة باسم الكوامنيل . وكانت تزود بثقب يدخل منه الماء وآخر يخرج منه



(شكل ٤٢٥) صينية من البرونز ، من صناعة مصر في العصر الفاطمي ، وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .

وكان أكثر استعمالها في الكنائس ولكن استخدمها الأفراد في بيوتهم أيضاً .
وينسب إلى العصر الفاطمي ضرب من التحف ، محفوظ منه ثلاثة نماذج في دار الآثار العربية بالقاهرة . أكلها وأدقها صنعة واحد له ثلاثة أرجل فوقها قاعدة تربتها زخارف نباتية وكتابة بالخط الكوفي المورق تتضمن بعض عبارات الدعاء والتبريك . وللتحفة قرص علوي تفصله عن القاعدة رقبة ، جزؤها الأوسط سدس الجوانب وفوقه وتحت كرتة لها سطح مضلع (شكل ٤٢٤) وفوق القرص العلوي كتابة كوفية نصها : « عمل بن المكي »
ويذهب مؤرخو الفنون إلى أن هذه التحف كانت شائعة . والواقع أننا نعرف مثل هذه الشماعد في إيران في العصر الإسلامي كما نعرفها في الفن القبطي . ولكن اتساع قرصها يجعل من المحتمل أنها كانت موائد صغيرة للزينة أو لتوضع فوقها أشياء صغيرة . على أن الراجح



(شكل ٤٧٦) جزء من قاع صحن أو صينية من البرونز . من صناعة مصر في العصر الفاطمي .
وكان مخزوناً في القسم الإسلامي من متاحف برلين .

أنها كانت شماعة أو حوامل توضع فوقها المسارج .
ومن المتحف المعدنية الفاطمية هاون كان في القسم الإسلامي من متاحف برلين ^(١) ،
عليه شريطان من كتابة بالخط الكوفي بينهما زخارف نباتية وطيور محفورة بدقة وإتقان .
وتشبه هذه الزخارف النباتية مانعرفه من الرسوم على الخزف ذي النقوش المحفورة تحت الدهان
في نهاية العصر الفاطمي . والراجع أن هذا الهاون من صناعة القرن السادس الهجري (١٢م) .
وفي المتحف نفسه صينية من البرونز يتألف محيطها من دوائر صغيرة تفصلها أطراف

مدينة مثل سن الرمع وفي بعض هذه الدوائر رسوم طيور وفي بعضها الآخر ، كما في وسط الصيضة ، رسوم هندسية متشابكة (٤٢٥) . وترجع هذه التحفة إلى مصر في العصر الفاطمي . وفي هذا المتحف أيضاً جزء من صحن أو طاس عليه زخارف نباتية ورسوم طيور محفورة في جامات (شكل ٤٢٦) . والراجح أنه من صناعة مصر في العصر الفاطمي .

وفي المتحف القبطي بالقاهرة تحف معدنية صنعت في العصر الإسلامي . ومنها صينية ومحمون من النحاس عليها رسوم أسماك ونصوص قبطية كما نقش عليها اسم صاحبها وتاريخها ، وقد وجدت في كنائس الفيوم وترجع إلى القرن الرابع الهجري (١٠) . ومنها قدران من النحاس ومباخر وقبة ترتكز على أربعة أعمدة ، على كل منها صليب مفرغ وعلى دائرة القبة والصليبان نصوص قبطية بأسم الصانع والتاريخ في القرن العاشر الميلادي^(١) .

وقد وصلت إلينا بعض تحف فاطمية مزينة بالينا . والمعروف أن زخرفة المعادن بالينا تكون على طريقتين : الأولى طريقة تركيب الينا ذات الفصوص email cloisonné . وفيها تصب الينا في حواجز رقيقة ذهبية تلتصق على المعدن ، والثانية طريقة الحفر email champlevé . وفيها توضع الينا في تجاويف حفرت خصيصاً لها على صحيفة من المعدن ثم تسوى التحفة في النار ، فتثبت الينا . وهذه الطريقة الأخيرة خلفت الأولى في القرن السابع الهجري (١٣م) لأنها تحتاج إلى تعب ومهارة أقل وتوفر كثيراً من الجهود التي كان يبذلها الصانع في تركيب الينا ذات الفصوص .

وقد جاء في وصف الكنوز التي كانت محفوظة في خزائن الفاطميين ذكر كثير من التحف المزخرفة بالينا المتعددة الألوان . ولكن الواقع أن ما وصل إلينا منها قليل جداً . ولعل أهم المعروف منها قرص صغير مستدير من الذهب عثر عليه في أطلال القسطنطينية وحفوظ الآن في دار الآثار العربية بالقاهرة . ووجه هذا القرص مقعّر ومغطى بالينا ومقسم إلى ثلاثة أقسام (شكل ٤٢٧) ، في الأوسط كتابة كوفية بيضاء مزخرفة باللون الأحمر على أرضية سنجابية . ونصها : « الله خير حفظاً » . وبالقسمين الأعلى والأسفل زخرفة حمراء محدودة بالذهب على أرضية خضراء . والراجح أن هذه التحفة ترجع إلى القرن الخامس الهجري (١١م) .

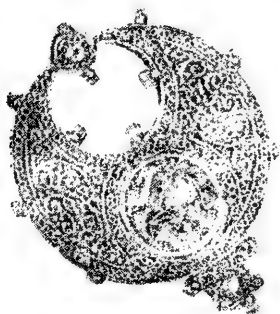
وهناك تحف أخرى صغيرة في دار الآثار العربية عليها زخارف بالينا ذات الفصوص « المنطقة بالذهب » كما يسمونها في سجل الدار ، أي المصبوبة في حواجز رقيقة من الذهب



ومنها قطعة حل من الفضة الذهبية على شكل دائرة ،
تتضمنها من داخلها دائرة أخرى تمس المحيط ، فتحمل
التحففة شبه الهلال . أما زخرفتها فن رسوم بارزة على
الوجهين ، نباتية وهندسية وتبدو فيها الدقة والإتقان
وفي أحد الوجهين دائرة صغيرة فيها ، بالمينا المتمدة الألوان ،
رسم طائر في مقاره فرع نباتي (شكل ٤٢٨) .

(شكل ٤٢٧) قرص من الذهب
الزخرف بالمينا من صناعة مصر في العصر
الفاطمي . ومحفوظ في دار الآثار
العربية بالقاهرة .

وقد أظن القريزي عند كلامه عن خزائن الفاطميين
في ذكر ما كانوا يحتفظون به من الأواني الذهبية والأحجار
الكريمة والحلي . ولكن مما يؤسف له أن ما وصل إلينا من



الحلي الإسلامية نادر . والراجح أن معظم ما نعرفه
في هذا الميدان لا يرجع إلى عصر قديم على الرغم
من الرخايف الموجودة عليه والتي يمكن نسبتها
إلى العصر العبّاسي أو الفاطمي أو الملوك . ولعل
السّر في ذلك أن الحلي والمعادن النفيسة كانت
تصهر ويعاد سبكها عندما يتقادم بها العهد فضلاً
عن أن قيمتها المادية كانت تبيح على التصرف فيها .
ولاربع في أن الحلي في العصر الإسلامي

(شكل ٤٢٨) حلية من الفضة الذهبية ،
ترجع إلى العصر الفاطمي ومحفوظة في دار الآثار
العربية بالقاهرة .

كانت متأثرة في طراز زخارفها وأسلوب صناعتها
بالتماذج الساسانية والبيزنطية . ولكن الحق أن
من المسير تحديد المكان الذي صنعت فيه معظم

الحلي الإسلامية أو تاريخ صناعتها تحديداً فيه قسط وافر من الثقة والاطمئنان .
وقد عثر في القسطنطينية على أسورة وخواتم وأقراط من الذهب أو الفضة . وبظان ، مما
عليها من الرخايف النباتية الدقيقة ، أنها ترجع إلى العصر الفاطمي ؛ ولكن الجزم بشيء في
هذا الصدد يقوم في رأينا على حجج غير كافية . ومهما يكن من شيء فإن أكثر هذه الحلي
محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة^(١) . وفي متحف بنّا كي بأثينا^(٢) . وفي متحف قصر

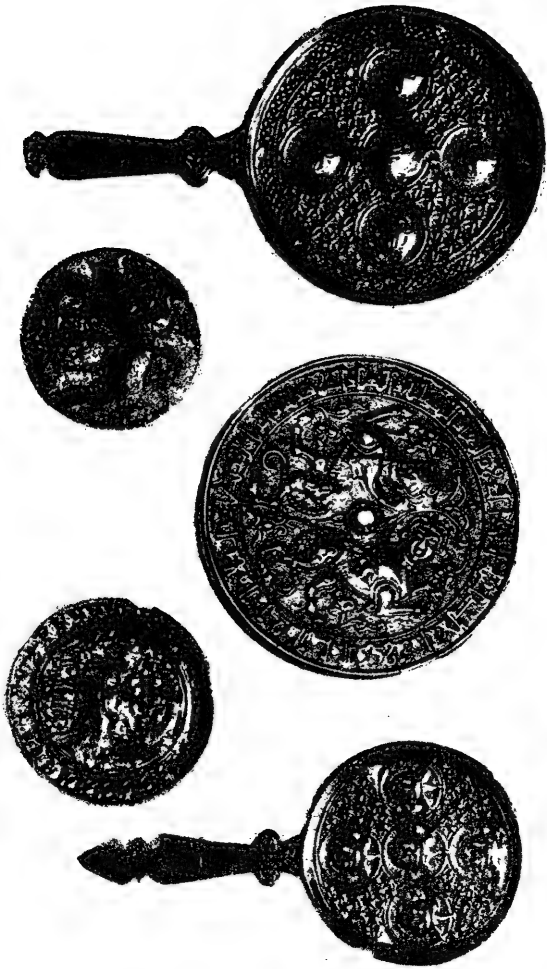
(١) انظر اللوحة رقم ٣٠ من « حقبات القسطنطينية » لليك بيجت وماسول . وانظر في اللوحة رقم ٦٤
من كتابنا « كنوز الفاطميين » صور بعض الحلي الفاطمية في مجموعة هراي التي اشترتها دار الآثار العربية بالقاهرة .

بارجلو Bargello بمدينة فلورنسة عقد من الذهب بظن أنه من العصر الفاطمي . كما أن في كاتدرائية مدينة باييه Bayeux بفرنسا علبة من الماج مستطيلة الشكل طولها اثنان وأربعون سنتيمتراً وعرضها سبعة وعشرون وغطاؤها مستوي ، وتقوم على أربع أرجل ، وفيها مفصلات وتصيليات وأركان وأشربة من الفضة المذهبة ، محفور فيها زخارف من طيور وطواويس ، كل اثنين منها متواجهان . وعلى صفيحة القفل كتابة بالخط الكوفي نصها : « بسم الله الرحمن الرحيم بركة كاملة ونعمة شاملة ^(١) » . والراجح أن هذه العلبة جلبت من الشرق في القرن السادس أو السابع للهجرة (١٢ - ١٣ م) . والأدوات الفضية المذهبة والمركبة فيها تحملنا على القول بأن لها علاقة وثيقة بالفن الفاطمي . ومن المحتمل أنها من صناعة صقلية . وفي كاتدرائية مدينة كوار Coire بسويسرا علبة تشبه العلبة السابقة ولكنها أصغر منها حجماً ، فضلاً عن أن زخارف الأدوات الفضية المركبة فيها تتألف من فروع نباتية وحيوانات خرافية .

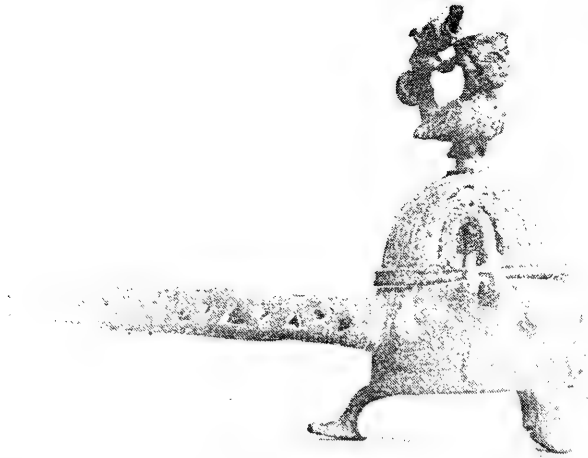
ومن التحف المدنية الوثيقة الصلة بالطراز الفاطمي ثريا من النحاس محفوفة في المسجد الجامع بالقيروان ، وفي أسفلها شريط من الكتابة بالخط الكوفي البسيط ونصها « عمل محمد بن علي القيسي الصفار للمعز بن تميم ^(٢) » فهي إذن باسم الأمير المعز بن أبي زرعي وقد حكم من سنة ٤٠٦ إلى سنة ٤٥٣ هـ (١٠١٥ - ١٠٦١ م) في إفريقية ، التي ترك الفاطميون إدارة شؤونها لأسرته حين رحلوا إلى مصر . وكانت هذه الأسرة تدين بالطاعة للدولة الفاطمية إلى أن شقت عليها عصا الطاعة على يد المعز بن باديس هذا سنة ٣٤٣ هـ (١٠٥٤ م) فبعث إليهم إليهم إليهم ، وزير المستنصر الفاطمي ، يني هلال وبني سليم ، فباثوا في أرضهم فساداً وانتقموا للدولة الفاطمية أشد انتقام .

التحف المعدنية السلجوقية في إيران

استولى السلاجقة على مقاليد الحكم في إيران سنة ٤٢٩ هـ (١٠٣٧ م) . وكان ذلك فاتحة نهضة جديدة في صناعة التحف المعدنية تجلت في الأساليب الفنية والموضوعات الزخرفية التي كانت تزين بها التحف المصنوعة من البرونز والفضة والذهب . وقد وجدت في بلاد القوقاز وجنوبي روسيا وآسيا الوسطى وشمالي إيران كميات وافرة من هذه التحف المعدنية ،



(شكل ٢٩) مرآيات البرونز ترجع إلى ما بين القرنين الخامس والسابع بعد الفجرية (١١ - ١٣ م) مجموعة مزارى فى دار الآثار المصرية بالقاهرة

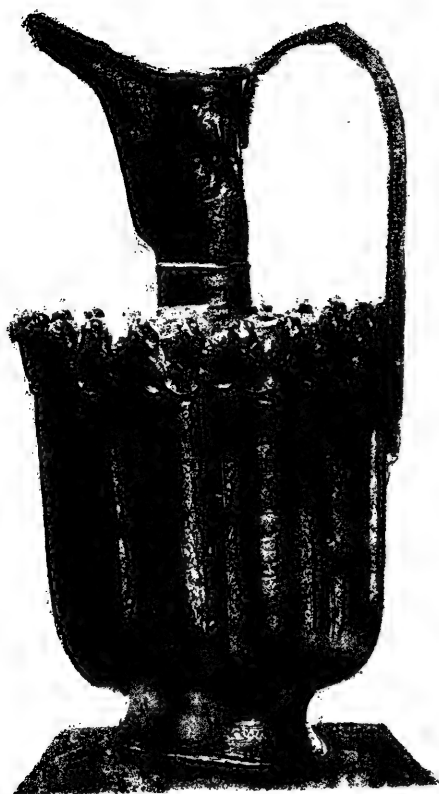


(شكل ٤٣) مبخرة من البرونز ، من صناعة إيران في القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة .
(١١ — ١٢ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .

معظمها محفوظة الآن في متاحف روسيا . وقوام الزخرفة فيها رسوم آدمية ورسوم طيور وحيوانات وفروع نباتية وجدائل ورسوم هندسية وكتابات كوفية . وقد تكون هذه الزخرفة محفورة أو بارزة أو مكفتة ، فضلا عن أن بعض هذه التحف كان مزخرفا بالينا .

أما التحف البرونزية ذوات الزخارف البارزة والمحفورة فكانت تصنع في إيران والعراق فيما بين القرنين الخامس والسابع بعد الهجرة (١١ — ١٣ م) . ومنها سرايا من البرونز ، تشبه الرابا الصينية^(١) ، وعليها زخارف بارزة تمثل فرعا نباتيا يحف به من الجانبين رسم أبي الهول وحول هذه المجموعة شريط دائر من الكتابة الكوفية . وكان على بعض هذه الرايا رسوم آدمية أو حيوانية أخرى أو رسوم صيد أو رسوم منطقة البروج أو غير ذلك من الرسوم التي تبدو فيها مهارة الفنان في إعداد الزخرفة لتلائم المساحة الدائرية (شكل ٤٢٩) .

(١) كانت الرايا في العصور القديمة تصنع من المعدن المصقول اللامع ولا سيما من البرونز أو النحاس أو الفضة . والراجح أن الرايا الزجاجية لم يذع استعمالها قبل العصر المسيحي ، وإن يكن بعض الباحثين قد ذهبوا إلى أنها كانت تصنع بمدينة صيدا في العصر الروماني . وكان أكثر الرايا القديمة صغيرة ومستديرة أو بيضية الشكل ولها مقبض تمسك به في اليد . وفي العصور الوسطى ظلت المعادن وحدها تستخدم في صنع الرايا ، واندثرت صناعتها من الزجاج حتى أحييتها مدينة البندقية في بداية القرن الثالث عشر الميلادي .

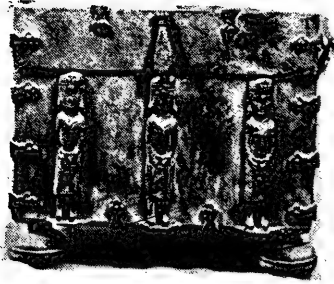


(شكل ٤٣١) إيريقي من النحاس ذي الزخارف المحفورة والبارزة.
من إيران في القرن ٦ هـ (١١٢ م) وكان محفوظاً في التسم الإسلامي من
متاحف برلين .

وكان جل هذا الرايا من
البرونز أو الصلب، ولبعضها
مقبض ، وللبعض الآخر
حلقة تتصل بجزء بارز في
وسط السطح ذي الزخرفة .
ومن الرايا المؤرخة
مرآة في مجموعة هراي
التي آلت إلى دار الآثار
العربية . وقطر هذه المرآة
سبعة عشر سنتيمترا وهي
مؤرخة من سنة ٥٤٨ هـ
(١١٥٣ م) وعليها كتابة
بخط النسخ نصها : « بسم
الله الرحمن الرحيم عملت
هذه المرآة المباركة في طالع
سميد مبارك وهي إن شا .
الله تنفع للوقه وللطلقة
وسائر الأوضاع والآلام تبرا
بإذن الله تعالى وذلك في
شهور سنة ثمان وأربعين
وخمسة المحدث لله وحده
وصلاواته على سيدنا محمد

وآله وصحبه وسلم تسليما كثيرا . عمل في مرور الشمس ببرج الحمل سبع معادن (١) .

وفي المجموعة نفسها مرآة أخرى مؤرخة من سنة ٦٧٥ هـ (١٢٨٦ م) وعليها رسوم
منطقة الأبراج ورسوم حيوانات متتابعة فضلا عن كتابات سحرية وكتابة أخرى تضم آيات



(شكل ٤٣٢) صندوق من البرونز ، من صناعة
مصر في القرن السادس الهجري (١٢ م) .
مجموعة ستورا Stora

قرآنية وتنتهي بمباراة « هذه الأسماء
مفكوشة في طالع سميد في سنة خمس
وسبعين وستائة^(١) » .

وصنع الفنانون الإيرانيون في
العصر السلجوقي مياخز مختلفة الشكل ،
بعضها ذو زخارف مخرمة ، وفي بعضها
أشكال حيوانات صغيرة (شكل ٤٣٠) .
وكانت تماثيل هذه الحيوانات الصغيرة
توجد فضلا عن ذلك فوق مظلات
الأمرء وعلى مقابض الأواني (شكل

٤٣١) والسراج . كما كانت هناك تماثيل آدمية صغيرة ترين بها جوانب العلب المعدنية على
نحو ما نرى في علبة محفوظة في مجموعة ستورا Stora (شكل ٤٣٢) ومؤرخة من سنة
٥٩٣ هـ (١١٩٧ م)^(٢) .

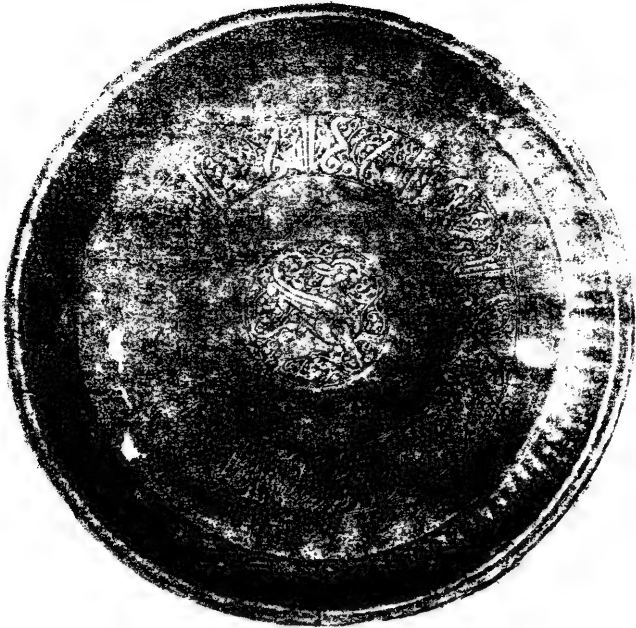
ومن التحف السلجوقية البديعة عدد من الصواني ، في كل منها موضوع زخرفي بتوسط
قاع الصينية وتحيط به موضوعات أخرى محفورة على هيئة دوائر ذوات مركز واحد
(شكل ٤٣٣) . ومنها هواوين جلييلة النظرة بديعة الزخارف (شكل ٤٣٤) . ولم يكن
استعمال الهاون في سحق البهار في البيوت فحسب بل كان رجال الطب يكترون من استعماله
في سحق الأدوية .

ومن التحف السلجوقية ذوات الزخارف المحفورة شماعة من النوع الذي عرفناه في مصر
قبل عصر المماليك ، ومعظم هذه الشماعة السلجوقية مزخرف بالخرم وعليه رسوم حيوانات
وطيور ، فضلا عن كتابات بخط النسخ (شكل ٤٣٥) . ونجد مثل هذه الرسوم على بعض
الأواني الأخرى محصورة بين شريط من الكتابة وشريط من المداخل (شكل ٤٣٥)

ومن أبدع التحف الصنوعة من الفضة في إيران صينية صنعت بأمر ملكة لتقديمها إلى
السلطان أب أرسلان السلجوقي و محفوظة الآن في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن
Boston ومؤرخة من سنة ٤٥٤ هـ (١٠٦٦) ، وعليها كتابة نصها : « السلطان عضد

(١) المرجع نفسه ، ص ٧ واللوحة رقم ١ .

(٢) G. Wiet : L'Exposition persane de 1931 p. 31



(شكل ٤٣٣) صينية من النحاس ، من صناعة إيران في القرن السادس الهجري (١٢ م) . في متحف فيكتوريا وألبرت .

الدين . تقديمها للحضرة الأجل السلطان المظلم أب أرسلان آدام الله ماله أمرت به ملكة الزمان قبله أهل العصمة صنعة حسن القاشاني في تسع وخمسين وأربعمائة « . أما زخارفها فن رسوم الحيوان والفروع النباتية (شكل ٤٣٧) .

وفي مجموعة هراي في دار الآثار العربية بالقاهرة عدد من التحف الفضية التي كشفت حديثا وتنسب إلى القرن السادس الهجري (١٢ م) . وفيها مباخر وعلب صغيرة وقنينات لاء الورد وما إلى ذلك مما يمتاز بزخارفه الدقيقة المؤلفة من رسوم حيوانات متتابعة أو متواجهة ومن فروع نباتية جميلة (شكل ٤٣٨) . وكان في القسم الاسلامي من متاحف برلين إناء



(شكل ٤٣٤) حاون من البرونز من صناعة إيران في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ - ١٣ م) في متحف شيكاجو وألمانيا



عليه مثل هذه الزخارف فضلا عن شريط من
الكتابة الكوفية المورقة (شكل ٤٣٩)

ومن الأساليب الفنية التي استعملها
الفنانون في التحف المعدنية السلجوقية حفر
الزخارف مع تنطية الأرضية بمادة سوداء ، على
نحو ما نرى في صندوق ارتفاعه نحو اثني عشر
سنتيمترا ومحفوظ في متحف فكتوريا وألبرت
(شكل ٤٤٠) .

ولكن أهم الأساليب الفنية التي ازدهرت
على يد صناع التحف المعدنية في عصر السلاجقة
بإيران وبلاد الجزيرة هو تطبيق البرونز
والنحاس الأصفر بالفضة والذهب والنحاس
الأحمر . والتطبيق أو التكفيت طريقة في
الزخرفة قوامها حفر رسوم على سطح معدن ثم
ملء الشقوق التي تؤلف هذه الرسوم بقطع
أخرى من مادة أغلى قيمة .

(شكل ٤٣٥) شمعان من البرونز من صناعة
إيران في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة
(١٢-١٣ م) ومحفوظ في معهد الفنون بمدينة
ديترويت

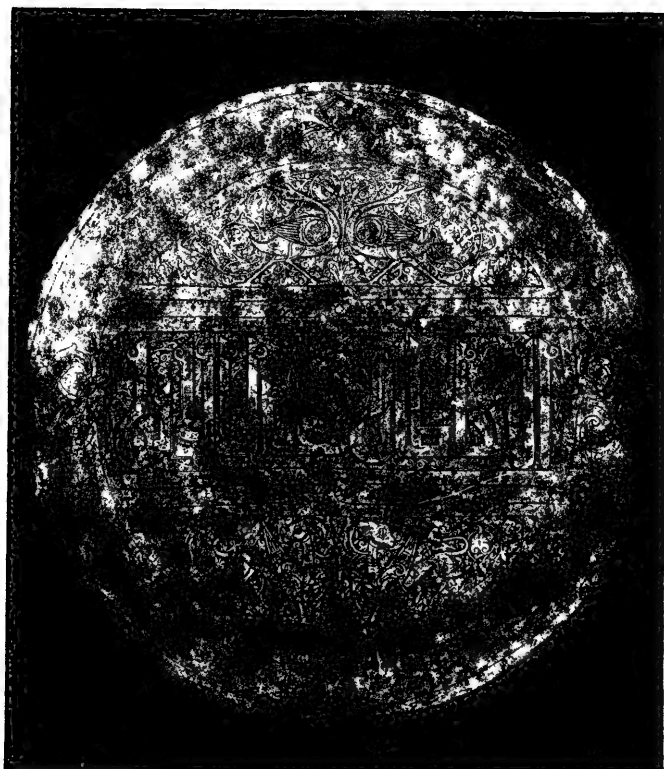
والراجح أن بداية صناعة التكفيت كان
في شرقي إيران ، حيث ازدهرت المراكز
الرئيسية في صناعة التحف المعدنية مثل هراة
ونيسابور وسيستان ، وانتشر فن التكفيت

من إيران إلى بلاد الجزيرة ، وإذا تذكرنا أن الصناع كانوا ينتقلون من بلد إلى آخر في ديار
الاسلام وأن إيران وبلاد الجزيرة كانتا في معظم الأحيان في يد حاكم واحد ، أدركنا صعوبة
تمييز التحف المعدنية المكففة بالفضة والذهب في إيران من التحف التي صنعت في الموصل
وعرفنا السبب في أن معظم التحف المعدنية المكففة كانت تنسب إلى الموصل . ولكننا
نستطيع الآن — بفضل بعض التحف الثابت نسبتها إلى إيران — أن نميز بين ما صنع في
إيران وما صنع في بلاد الجزيرة .



(شكل ٤٣٦) إناء من البرونز ذو زخارف محفورة . من القرن السادس أو السابع بعد الهجرة .
في متحف الأرميتاج (١٢-١٣ م) .

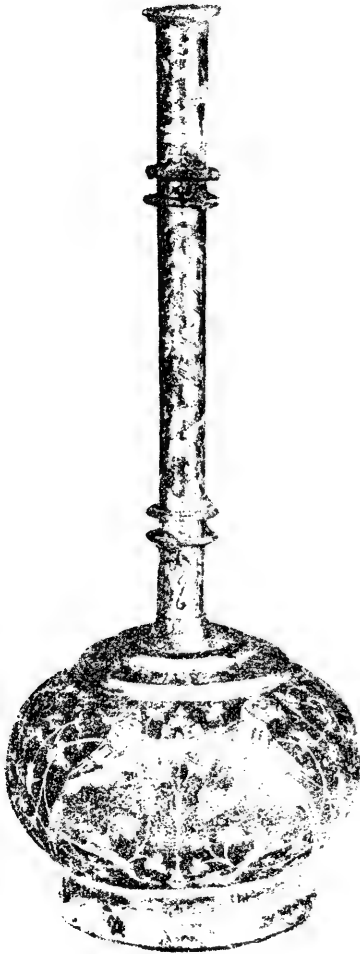
واللاحظ أن معظم التحف المعدنية التي كانت تصنع في إيران في القرن الخامس والسادس
وبداية السابع بعد الهجرة (١١-١٣ م) صنعت من البرونز وليس من النحاس الأصفر .
أما التحف الإيرانية المتأخرة والتحف المصنوعة في الموصل فقد كانت تصنع من النحاس الأصفر .
ومن أبداع الأمثلة المعروفة من التحف المعدنية المكشوفة إناء من البرونز في مجموعة
بوبرنسكي Bobrinsky بمتحف الأرميتاج (شكل ٤٤١) . وهو فضلا عن ذلك عظيم الشأن



(شكل ٤٣٧) صينية من الفضة ذات زخارف مخفورة ، عملت للسلطان ألب أرسلان سنة ٤٠٩ هـ
(١٠٦٦ م) ، في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن

لأن عليه مكان صناعته وتاريخه واسمى صانمه ، وذلك في كتابة عربية نصها : « بتاريخ شهر المحرم سنة تسع وخمسين وخمس مائة فرمودن إن خدمت^(١) عبد الرحمن بن عبد الله الرشيدى ضرب محمد بن عبد الواحد عمل حاجب مسعود بن أحمد النقاش بهراة لصاحبه خواجه أجل ركن الدين نغر التجار أمين المسلمين زين الحاج والمحرمين رشيد الدين عزيرى

(١) « فرمودن إن خدمت » عبارة فارسية بمعنى « أمر بعمل هذا » .



ابن أبو الحسين الزنجاني دام
عشره « وتآلف زخرفة هذه
التحف من خمسة أشرطة أفقية
على اثنين منها رسوم محاريب
ومناظر صيد وطرب ولعب
ورقص^(١). ونلاحظ أن الكتابة
على هذه التحفة إما بخط كوفي
أو بخط النسخ وتنتهي هامات
الحروف وسيقانها برؤوس
أشخاص أو حيوانات أو بصور
آدمية أو حيوانية كاملة . وهذه
ظاهرة نراها في الكتابات التي
ترجع نسبتها إلى إقليم خراسان
ولا نكاد نراها إلا على التحف
المعدنية المصنوعة بإيران في العصر
السلجوقي .

والحق أننا نستطيع ،
بفضل هذا الإثراء المؤرخ في
مجموعة بوبرنسكي ، أن ننسب إلى
إيران عددا من التحف الفنية
المكفئة مثله بالفضة والنحاس
الأصفر والتي يظهر في رسومها
وكتابتها ما في رسومه وكتابات
من ميزات فنية . ومن هذه
التحف شمعدان من البرونز
 ذو زخارف محفورة ومكفت

(شكل ٤٣٨) قنينة لاء الورد ، من الفضة ، من صناعة إيران
في القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (١١ - ١٢ م) ، في
مجموعة هراي بدار الآثار العربية

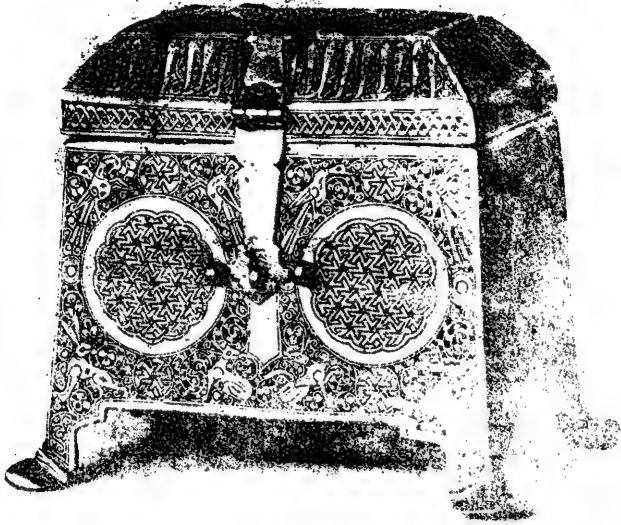


(شكل ٤٣٩) إناء من الفضة ، من صناعة إيران في القرن السادس
أو السابع بعد الهجرة (١٢ - ١٣ م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامي
من متاحف برلين

بالفضة وهو محفوظ في
متحف قصر جلستان
بمدينة طهران . ويبلغ
ارتفاعه ستة وعشرين
سنتيمتراً (شكل ٤٤٢) .
ولهذا الشمعدان تسعة
أضلاع فيها مناطق مزخرفة
برسوم آدمية على أرضية
نباتية . وفوق هذه
المناطق ونحتها عصابة
من كتابة بخط النسخ
وتنتهي هامات الحروف
في الكتابة السفلية
برسوم رؤوس آدمية .
وترجع هذه التحفة إلى
نهاية القرن السادس
أو بداية السابع بعد
الهجرة (١٢ - ١٣ م) .

ومن تلك التحف شمعدان وأباريق عليها رسوم بارزة لحيوانات وطيور ، على نحو
ما نرى في شمعدان مشهور في مجموعة هراي في دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٤٤٣) .
وهو من النحاس المكثت بالفضة فضلاً عما به من زخارف محفورة . وارتفاعه أربعون
سنتيمتراً ، ويرجع إلى نهاية القرن السادس أو بداية السابع بعد الهجرة (١٢ - ١٣ م) .

وفي المتحف البريطاني قنينة بديعة من البرونز ذات زخارف محفورة ومكثت بالفضة
والنحاس الأحمر ، وعليها تمثالان صغيران (شكل ٤٤٤) . وارتفاع هذه القنينة ثلاثة
ونلاثون سنتيمتراً وعليها كتابات دعائية بخط النسخ . والراجح أنها ترجع أيضاً إلى نهاية
القرن السادس أو بداية السابع بعد الهجرة (١٢ - ١٣ م) .



(شكل ٤١٠) صندوق من البرونز « من صناعة إيران في القرن السابع الهجري (١٢ م)

وقد كانت التحف تنسب عادة إلى شمالي إيران وأرمينية ، ولكنها تشبه في أساليبها الفنية إناء مجموعة بونرسكي المؤرخ من سنة ٥٥٩ هـ (١١٦٣ م) والمصنوع في هراة . فالراجح أنها صنعت مثله في إقليم خراسان . وبما يؤيد ذلك إبريق من البرونز متعدد الأضلاع ومكفت بالقصة والنحاس الأحمر ومحفوظ في متحف مدينة تفليس في جمهورية جورجيا ، وهذه التحفة مؤرخة من سنة ٥٧٧ هـ (١١٨١ م) وعلى أضلاعها كتابة فارسية وعلى عنقها كتابة عربية ، كما أن عليها اسم صانعها « محمود بن محمد الهروي » . وقد عرضت في معرض الفن الإيراني الذي أقيم في متحف الأرميتاج بمدينة لينينغراد

سنة ١٩٣٥



(شكل ٤١١) إناء من البرونز من صناعة هراة سنة ٥٥٩ هـ (١١٦٣ م)
ومحفوظ في متحف الأرميتاج

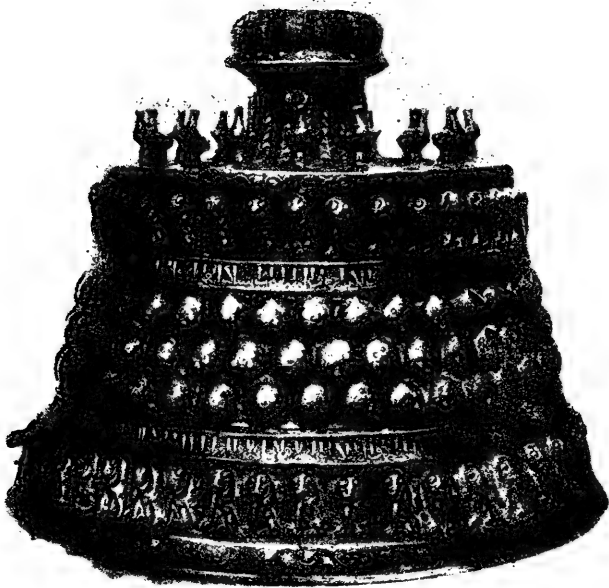
ونلاحظ بين زخارف الشمعدان المحفوظ في مجموعة هراي (شكل ٤٤٣) وريدات تضم
كل منها سبع دوائر صغيرة . وهي وريدات تراها على كثير من التحف المدنية السلجوقية



(شكل ٤٤٢) شمدان من البرونز . من صناعة إيران في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة
(١٢ — ١٣ م) . في متحف قصر جلستان بطهران

من خراسان تبدو واضحة على قاعدة القنينة المحفوظة في المتحف البريطاني (شكل ٤٤٤) وعلى
مقبض إناء مجموعة بورنسكي المؤرخ من سنة ٥٥٩ هـ (١١٦٣ م) .

ومن المتحف المعدنية المكففة بالقنينة والتي تنسب إلى إيران في العصر السلجوقي أباريق
لها فوهة على هيئة مسرجة . وأهم المعروف منها ثلاثة : واحد في متحف اللوفر^(١) ، مؤرخ

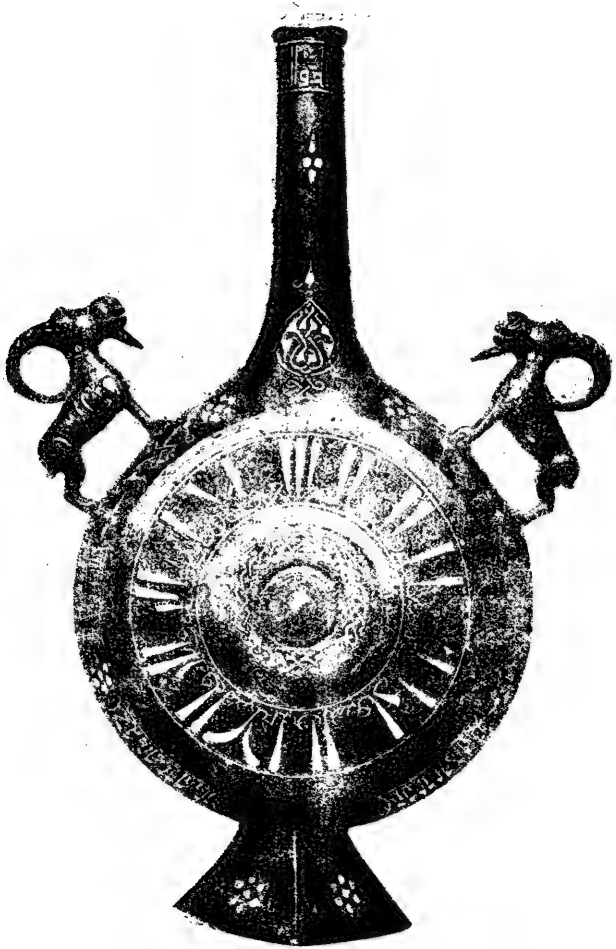


(بشكل ٤٤٣) شمدان من النحاس ، من القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢—١٣ م) .
في مجموعة هراي بدار الآثار العربية

من سنة ٥٨٦ هـ (١١٩٠ م) وعليه اسم صاحبه عثمان بن سلمان النخجواني والثاني في مجموعة
يقتل^(١) Peytel وعليه اسم صاحبه المنسوب إلى اسفراين وهي بلد من أعمال خراسان .
والثالث في المتحف المتروبوليتان بنيويورك^(٢) وقد صنع لملي بن عبدالرحمن بن طاهر الأديب

G. Wiet : L'Exposition persane de 1931 p. 32 (١)

M. Dimand : Handbook, -fig 83 (٢)



(شكل ٤٤٤) قنينة من البرونز ، من القرن السادس او السابع بعد الهجرة (١٢-١٣ م) .
في المتحف البريطاني

لساساني . ويمتاز هذا الأبريق بأن له مقبضا على هيئة أسد رشيق وعُرف عن الطليعة .

وفي متحف فرير بوشنجن Freer Gallery محبرة من النحاس^(١)، نستطيع بواسطة أساليبها الزخرفية أن ننسب بعض التحف المعدنية إلى إيران في بداية القرن السابع الهجري (١٣ م)، لأن هذه المحبرة صنعت سنة ٦٠٧ هـ (١٢١٠ م) لمجد الملك المظفر الوزير الأعظم في خراسان، كما تشهد بذلك كتابة بخط النسخ على غطائها، وهذا نصها: «الصدر الأجل الكبير العالم العادل المؤيد المظفر المنصور مجد الملك شرف الدولة والدين شهاب الإسلام والمسلمين اختيار الملوك والسلاطين ضياء الملة بهاء الأمة قدوة الأكابر والأمانل عمدة العالي سيد الوزراء ملك النواب ذو السمادات دستور إيران صدر ونظام خراسان انظفر بن الصدر الشهيد مجد الملك ضاعف الله قدره. عمل شاذي النقاش في شهور سنة سبع وستائة». والراجح أن هذه التحفة قد صنعت في مرو. ومهما يكن من الأمر فإن رسومها الزخرفية وكتابتها التي تنتهي هامات حروفها برؤوس آدمية ورؤوس حيوانات، كل ذلك منميزات التحف المعدنية المصنوعة بإيران في العصر السلجوقي.

التحف المعدنية في بلاد الجزيرة

كانت بلاد الجزيرة غنية بمناجم النحاس، التي أمدتها وبلاد الشام بالخامات اللازمة لصناعة التحف من البرونز والنحاس الأصفر وكان أعظم مركز لازدهار هذه الصناعة في عصر السلاجقة هو مدينة الموصل، حتى كانت معظم التحف المكففة تنسب إليها. والمعروف أن هذه المدينة كانت، بين عامي ٥٢١ و ٦٦٠ هـ (١١٢٧ و ١٢٦٢ م)، في يد الأتابكة من أسرة بني زنكي الذين اشتهروا برعاية الفن وتمضيد الفنانين.

ولم تكن الأساليب الفنية في تكفيت البرونز والنحاس ببلاد الجزيرة مختلفة كل الاختلاف عن الأساليب التي اتبعت في إيران، فالحق أنها تأثرت بها كل التأثر، وإن تكن قد تقدمت عنها في كثير من الأحيان، وأصبح التكفيت هو السائد في التحف المكففة في بلاد الجزيرة. وقل شأن الزخارف المحفورة فأصبحت ثانوية بالنسبة إلى الرسوم المكففة. ولا ريب في أن ازدهار فن التكفيت في الموصل خلال القرن السابع الهجري (١٣ م) يحملنا على أن تتسأل إذا كان قد قام وقضى مراحل الأولى في الموصل قبل القرن السابع، أو هل كان ازدهاره في القرن السابع نتيجة انتقاله إلى الموصل من مراكز آخر من المراكز الفنية مثل إيران. وبالنظر إلى أننا لا نعرف تحفاً معدنية مكففة في بلاد الجزيرة من القرن السادس فإننا نرجح



(شكل ٤٤٥) إبريق من النحاس ، من صناعة الموصل سنة ٦٢٩ هـ (١٢٣٢ م) على يد شجاع
ابن منعة اللوصلي ، ومحفوظ في المتحف البريطاني

أن صناعة التكفيت نقلت إليها من إيران . والواقع أن هراة خرجت من يد السلاجقة منذ
سنة ٥٧١ هـ (١١٧٥ م) وضمها غياث الدين بن سام إلى ملك الغوريين ، الذين كانوا
بعيدين عن رعاية الفن . ومن المحتمل أن كثيراً من صناعات التحف المعدنية في هراة رحلوا إلى
الموصل ليظفروا بتعزيد بني زنگي .

ومن أهم الفروق في التكفيت بين التحف المعدنية الإيرانية والعراقية أن الصانع في بلاد

الجزيرة كانوا يكفون بالفضة ولم يستعملوا النحاس الأحمر وأنهم كانوا يستعملون قليلا من الذهب في بعض الأحيان . ومن الفروق في الزخرفة أن المناطق ذات الرسوم الأدمية تقوم في كثير من التحف المراقية على أرضية من خطوط منكسرة ومتداخل بعضها في بعض وتؤلف شكل صليبان معقوفة أو شكل حرف T مزدوج (شكل ٤٤٥) ومع ذلك فإن هذه الخطوط توجد أيضاً في بعض التحف المصنوعة للسلالين الأيوبيين . ومن الرسوم التي نلاحظها على التحف الموصلية رسم الهلال بين ذراعي شخص جالس على نحو ما نرى على بعض قطع العملة التي ضربها بنو زنكي في الموصل . ويبدو أن هذا الهلال كان من أشعة هذه المدينة أو من أشعة بعض أمراء بني زنكي .

ومن التحف المعدنية التي نرى عليها مثل هذا الرسم لإبريق من النحاس محفوظ في متحف فكتوريا وألبرت وإرتفاعه نحو أربعة وأربعين سنتيمتراً ، وعليه زخارف جميلة محفورة ومكفنة بالفضة على أرضية مملوءة بمادة سوداء . وقوام هذه الإبريق صور آدمية وجدائل ورسوم طيور (شكل ٤٤٦) .

ولعل أقدم التحف الموصلية التي وصلت إلينا صندوق في متحف أثينا ، صنعه اسماعيل ابن ورد الموصل سنة ٨١٧ هـ (١٢٢٠ م) ^(١) .

ومن أقدم الأمثلة التي نعرفها من التحف المعدنية المصنوعة في الموصل إبريق من النحاس مكف بالفضة ومحفوف الآن في المتحف التروبوليتان بنيويورك . وعلى هذا الإبريق كتابة تسجل أنه صنع سنة ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ م) ، على يد أحمد الدقلى . وشكل هذا الإبريق من الأشكال التي انتقلت من الموصل وأقبل عليها الصنائع في الشام ومصر ^(٢) . وبدنه غنى بالزخارف الأدمية والهندسية ورسوم الصيد والطرب .

ومن أبداع التحف المعدنية السلجوقية إبريق من النحاس المكف بالفضة مؤرخ من سنة ٦٢٩ هـ (١٢٣٢ م) وكان في مجموعة بلاكاس Blacas ثم آل إلى المتحف البريطاني وعلى هذه التحفة كتابة نصها : « نقش شجاع بن منعة الموصل في شهر الله المبارك شهر رجب في سنة تسع وعشرين وسبائة بالموصل » وزخارف هذا الإبريق تشهد بما بلغته مدرسة الموصل من الدقة والإتقان في صناعة التكفيت (شكل ٤٤٥) .

E. Combe : Cinq cuivres musulmans datés de la Collection Benaki (Bull. (١)
Inst. Franç. d'Archéol. orient., XXX, 1930), p. 50.

M. Dimand : Handbook figs. 85, 86. (٢)



(شكل ٤٤٦) إبريق من النحاس . من صناعة الموصل في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة
(١٢-١٣ م) . في متحف فكتوريا وألبرت

والظاهر أن مصانع مدينة الموصل ظلت طوال القرن السابع الهجري (١٣ م) تنتج أبدع آيات الفن في صناعة التكفيت، وأن غزو المغول لم يقض على هذه الصناعة لأن الأناكة بادروا بالخضوع لهم. ولكن هذا الغزو، مضافا إليه بعض الأسباب الأخرى، شجع كثيرا من صناعات التحف المدنية في الموصل على الهجرة إلى بغداد ودمشق وحلب والقاهرة فضلا عن بعض المراكز الفنية في إيران وآسيا الصغرى. وقد وصل إلينا عدد من التحف المدنية يحمل من الكتابات التاريخية ما يسجل أنه صنع على يد فنانين من الموصل استقروا في مختلف العواصم الإسلامية وظلوا مخلصين للأساليب الفنية التي ازدهرت في مدينتهم الأولى والطريف أن معظم تلك التحف يحمل تاريخ صنعته أيضا. وهكذا نستطيع أن نصل إلى معرفة بعض أولئك الفنانين الذين قاموا على أكتافهم فن التكفيت، فضلا عن الفترة التي ظهر نشاطهم فيها.

ومن هذه التحف إبريق من النحاس في مجموعة كيثوركيان مؤرخ من سنة ٦٢٤ هـ (١٢٢٧ م) وعليه كتابة باسم موظف كبير في بلاط الملك العزيز الأيوبي سلطان حلب ونص هذه الكتابة النسخية^(١): «العزيز والإقبال مولانا الأمير الأجل الكبير الزاهد العابد الورع أمير دوا دار شهاب الدنيا والدين السكي العزيزي، عمل قاسم بن علي غلام إبراهيم الموصل في رمضان سنة أربع وعشرين وستائة».

وفي مجموعة ستورا Stora إبريق من النحاس، على أسفل رقبتة كتابة نصها: «أحمد الذكي النقاش الموصل في سنة عشرين وستائة والعر لصاحبه»^(٢).

وفي التحف البريطانية دائرة فلكية من النحاس المكفت بالفضة والذهب، عليها كتابة بخط النسخ، نصها: «صنعة محمد بن خلتخ الموصل في سنة ٦٣٩»^(٣).

وفي متحف الفنون الزخرفية في باريس شمعدان من النحاس عليه شريط من الكتابة بخط النسخ، ونصها: «عمل داوود ابن سلامة الموصل في سنة ستة وأربعين وستائة»^(٤) ويمتاز هذا الشمعدان بالموضوعات الزخرفية المسيحية التي تربته، كنقار ميلاد المسيح والمعمودية والختان والمشاء السرى. وقد كانت هذه الموضوعات المسيحية مألوفة في التحف المدنية

E. Kühnel : Zwei Mosulbronzen p. 13. Répertoire p. 252 (١)

G. Wiet : Cuivres, p. 170 (٢)

Lane—Poole : Saladin p. 44 (٣)

Migeon : Manuel II, fig. 239. (٤)

المصنوعة في الشام . وقد يكون ذلك لأنها صنعت لمسيحيين أو قد يكون للتسامح الديني أثر كبير في وجود مثلها على تحف مصنوعة للمسلمين أنفسهم .

وفي متحف الفنون الزخرفية أيضاً طشت من النحاس عليه امضاء داوود بن سلامة الموصلی ، وقد صنع سنة ٦٥٠ هـ (١٢٠٢ م) برسم الأمير بدر الدين بيسرى الخزندار الجمالی المحمدي^(١) .

ومن التحف المعدنية المشهورة عدد من التحف النحاسية باسم السلطان بدر الدين لؤلؤ أنابك سوريا وبلاد الجزيرة بين عامي ٦٣١ و٦٥٧ هـ (١٢٣٣ و١٢٥٩ م) . وأهم هذه التحف صينية في متحف ميونخ^(٢) ، قطرها الخارجى اثنان وستون سنتيمتراً . وقوام زخرفتها المكشوفة بالفضة أنثرطة دائرية حول دائرة وسطى تضم رسوم عقبان وحيوانات لها رؤوس آدمية . وفي الشريط الأول حول الدائرة الوسطى اثنتا عشرة منطقة تضم رسوم صيادين وفرسان وأربعة رسوم أخرى ترمز للشمس والقمر والمشتري والزهرة . وفي الأشرطة الأخرى كتابات ورسوم طرب وصيد وحيوانات . وعلى هذه التحفة كتابة طريفة بخط النسخ ، نصها : « عز لمولانا السلطان الملك الرحيم العالم العادل المجاهد الرابط المؤيد الظفر المصور بدر الدنيا والدين سيد الملوك والسلاطين محيى العدل فى العالمين سلطان الإسلام والمسلمين منصف المظلومين من الظالمين ناصر الحق بالبراهين قاتل الكفرة والمشركين قاهر الخوارج والمتمردين حامى فنور بلاد المسلمين معين الفزاة والمجاهدين أبو اليتامى والمساكين نجر العباد ماحى البغى والعناد فلك المالى قسيم الدولة ناصر الملة جلال الأمة صفوة الخلافة المعظمة بهلولان جهان خسرو إيران الب غازي ايناج قنقغ بك أجل ملوك الشرق والغرب أبو الفضائل لؤلؤ حسام أمير المؤمنين وعلى هذه التحفة كتابة أخرى تسجل أنها صنعت للإميرة خوانزاه ، وعليها كذلك اسمان ، هما محمد بن عبسون والحسن بن عبسون ، وللهما صانعان اشتركا في تكفيتهما .

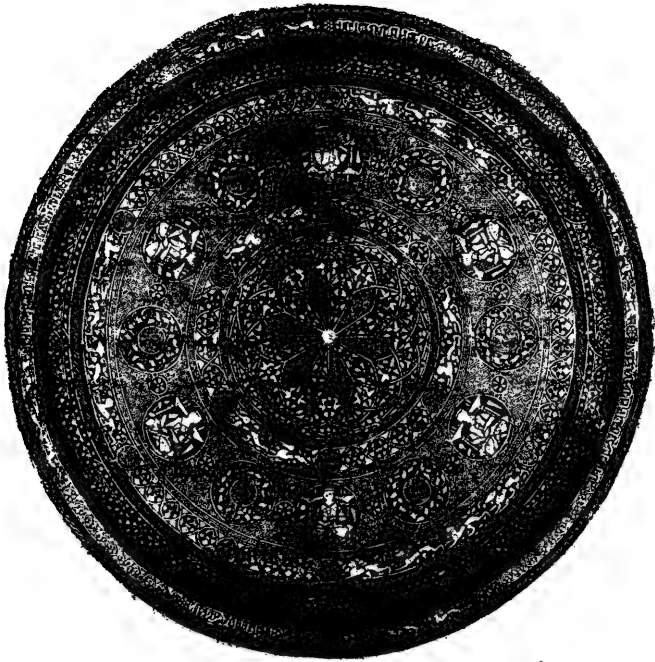
وفي المتحف البريطانى صندوق صغير من النحاس المكشوف بالفضة^(٣) ، عليه رسوم سمك وصور أشخاص جالسين أو حول رؤوسهم هالة وفي أيديهم كؤوس ، فضلاً عن كتابة باسم الأمير بدر الدين لؤلؤ . وفي متحف فكتوريا والبرت صينية أخرى باسم هذا الأمير^(٤)

Répertoire XI p. 230 (١)

Glück und Diez : Die Kunst des Islam p. 453 (٢)

Migeon : Manuel II fig 237 (٣)

Répertoire XII, p. 38 (٤)



(شكل ٤٤٧) صينية من النحاس ، من صناعة إيران في القرن السابع الهجري (١٣ م) .
في قصر جليستان بطهران

كما أن في متحف أكاديمية العلوم بالأوكرين صينية باسمه أيضاً^(١) .

وفي متحف فلورنسة إهداء من النحاس السكفت بالقضة^(٢) ، ارتفاعه اثنان وعشرون سنتيمتراً ، وقوام زخرفته رسوم آدمية ورسوم صيد وطرب ، فضلاً عن كتابة نصها : « عمل علي بن حمود النقاش الموالي في سنة سبعة وخمسة وستائة . . . »

(١) المرجع السابق .

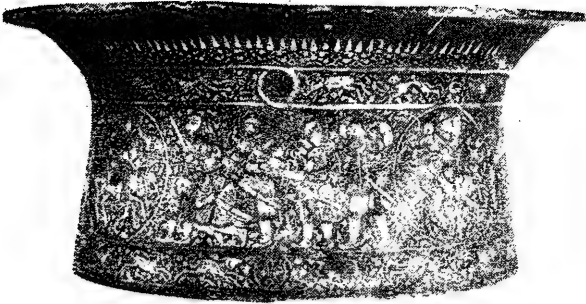
(٢) Wiet : L'Exposition persane de 1931 p.l. VI. (٢)



(شكل ٤٤٨) شمدان من النحاس ، من القرن السابع الهجري (١٣ م) .
وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

ومن التحف المعدنية النفيسة التي يمكن نسبتها إلى مدرسة الموصل صينية من النحاس
السكرت بالفضة والذهب محفوظة في متحف قصر جلستان بمدينة طهران (شكل ٤٤٧)
وقوام زخرفتها رسوم أشخاص جالسين في مناطق دائرية ، فضلاً عن رسوم حيوانات وطيور
ورسوم هندسية أخرى .

وكان في القسم الإسلامي من متاحف برلين شمدان من النحاس السكرت بالفضة والذهب
قوام زخرفته رسوم فرسان ورسوم طيور (شكل ٤٤٨) . والراجع أن هذه التحفة من



(شكل ٤٤٩) إناء كبير من النحاس المسكفت بالنضة من صناعة الموصل في القرن السابع الهجري (١٣ م) وم محفوظ في متحف اللوفر

صناعة الموصل في القرن السابع الهجري (١٣ م) ، وإن نكن تنسب في بعض الأحيان إلى إيران .

ومن التحف المدنية المشهورة إناء كبير من النحاس محفوظ في متحف اللوفر ، ويعرف باسم « معمدانة سان لوي » Baptistère de Saint Louis ، لما يقال من أن أولياء العهد في فرنسا كانوا يعمدون فيه منذ لويس التاسع (١٢١٥ - ١٢٧٠ م) . وقوام الزخرفة في هذه التحفة شريطان بهما صور حيوانات متتابعة (شكل ٤٤٩) . وعليها إمضاء صانمها محمد بن الزين . والأسلوب الفني في هذه التحفة يشهد بأنها من مدرسة الموصل . ولكن من العسير تحديد الإقليم الذي صنعت فيه . وهي ترجع ، على كل حال إلى النصف الثاني من القرن السابع الهجري (١٣ م) . والراجع أنها من صناعة الشام .

وقد عرف السلاجقة زخرفة التحف المدنية بالمينا . ولعل أبعد التحف الإسلامية المزينة بالمينا سخن من النحاس الأحمر محفوظ في متحف فرديناند بمدينة اينزبروك Innsbruck وهو من العراق في النصف الأول من القرن السادس الهجري (١٢ م) . وقطره ثلاثة وعشرون سنتيمتراً . وقوام زخرفته من الداخل والخارج رسوم آدمية بالمينا ذات الفصوص email cloisonné . وهي بالألوان المختلفة من أحمر وأزرق وأخضر وأصفر وأبيض . وتتألف الرسوم في سطحه الداخلي (شكل ٤٥٠) من دائرة وسطى فيها رسم يمثل سمود الاسكندر إلى السماء وحولها ست دوائر أخرى تضم رسوم نسر وعقاب وأسد وراقصة ، ونخلة ، وفي



(شكل ٤٥٠) صحن كبير من النحاس المزخرف بالفضة ، من صناعة العراق في القرن السادس الهجري (١٢ م) ومحفوظ في متحف أنزبروك

السطح الخارجى دوائر أخرى فيها رسوم آدمية وحيوانات وطيور ونخيل . وعلى هذه التحفة كتابة نسخية باسم ركن الدولة داوود من سلاطين بنى أرتق ، وكان يحكم كيفا وأمد بين عامى ٥٠٨ و ٥٤٣ هـ (١١٠٨ - ١١٤٨ م)^(١) . ويبدو فى صناعة هذه التحفة وفى رسومها التأثير بفن الزخرفة بالفضة ذات الفصوص عند البيزنطيين .

التحف المعدنية الأيوبية فى مصر والشام

عرفنا أن كثيراً من صناعات التحف المعدنية هاجر من الموصل إلى مصر والشام فى القرن السابع الهجرى (١٣ م) . وقد اشتغل هؤلاء الفنانين للأمرء الأيوبيين فى دمشق وحلب

والقاهرة . وطبيعى أنهم نقلوا الأساليب الفنية التى ألفوها فى بلاد الجزيرة . ولذا كانت آثارهم الفنية تتبع مدرسة الموصل ولا نكاد نستطيع تمييزها من سائر التحف المصنوعة فى بلاد الجزيرة إلا إذا كانت على التحفة كتابة تاريخية تسجل مكان صنعها .

ومن التحف المدنية الأيوبية إبريق من النحاس المكفت بالفضة محفوظ فى متحف اللوفر^(١) ، قوام زخرفته أشرطة فيها رسوم حيوانات وأخرى فيها رسوم نباتية ، فضلا عن شريطين عليهما كتابة ، نصها : « عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم المادل المجاهد صلاح الدنيا والدين أبى المظفر يوسف بن الملك العزيز بن غازى . نقش حسين بن محمد الموصلى بدمشق المحروسة سنة سبع وخمسين وستائة » .

وفى متحف اللوفر إناء من النحاس المكفت بالفضة يعرف بلسم إناء باربريني vase Barberini نسبة إلى المجموعة الفنية التى كان فيها قبل أن يصل إلى هذا المتحف . وقوام زخرفته رسوم آدمية ورسوم حيوانات وصور منطقة البروج فضلا عن الرسوم النباتية^(٢) . وعلى هذا الإناء كتابة باسم السلطان الملك الناصر يوسف أيضاً ، فالراجع أنه من صناعة الشام فى منتصف القرن السابع الهجرى (١٣ م) .

وقد أشرنا فى الصفحات السابقة إلى كثرة الموضوعات المسيحية فى رسوم التحف المدنية المصنوعة فى الشام خلال القرن السابع الهجرى . وذكرنا أن ذلك قد يرجع إلى التسامح المعروف عن الأيوبيين فى الشام وإلى أن بعض هذه التحف كان يصنع للمسيحيين أنفسهم . ومن أبدع الأمثلة المعروفة من هذه التحف إناء كبير من البرونز فى مجموعة دوق دارنبرج duc d' Arenberg ، يرجع أنه من صناعة الشام فى نهاية النصف الأول من القرن السابع الهجرى . وقوام الزخرفة فى هذا الإناء المكفت بالفضة رسوم حيوانات ورسوم أشخاص ذوى هالات حول رؤوسهم ومناطق تضم مناظر دينية مسيحية كرمس البشارة والمسيح والغدراء والعشاء الأخير ، فضلا عن رسوم صيد ولعب بالصوالجة^(٣) ، وعلى هذه التحفة كتابة باسم الصالح أيوب سلطان مصر والشام^(٤) .

Ernst Cohn-Wiener : Das Kunstgewerbe des Ostens p. 118. Migeon : (١)
Orient musulman, Armes, pl. 31

Migeon : Manuel II fig 241 (٢)

Meisterwerke Muhammedanischer Kunst II pl. 147; Glück und Díez : (٣)

Die Kunst des Islam n. 438.

Répertoire XI, p. 199 (٤)

وفي متحف فرير Freer Gallery بوشنجن إناء من البرونز المكثت بالفضة عليه رسوم مسيحية تمثل مناظر من حياة السيد المسيح عليه السلام ورسوم قديسين ومماريين صليبيين^(١) فضلاً عن سائر الزخارف النباتية والهندسية في المألوفة في المتحف المعدنية التي أخرجتها مدرسة الموصل في القرن السابع الهجري (١٣ م).

المتحف المصري المملوكية في مصر والشام

كان الإقبال على صناعة التحف المعدنية عظيماً جداً في عصر المماليك . وقد وصلت إلينا من هذا العصر أبواب وشامعيد وتنانير وكراسي وصناديق ومقلات وآنية وغير ذلك مما استعملت فيه مختلف الأساليب الفنية في صناعة المعادن ، من حفر وتكفيت وتصفيح وتخريم . وفي دار الآثار العربية بالقاهرة باب خشبي من مصراعين مصفحين بالنحاس (شكل ٤٥١) وعليه زخارف نحاسية مخزومة ومرتبعة في تماثل وتقابل . وارتفاع هذا الباب ثلاثمائة وسبعون سنتيمترا وعرضه مائتان وعشرة سنتيمترات . وتبدو زخارفه النحاسية المخزومة كأنها رسوم نباتية كثيرة التمازج ، ولكننا - إذا دققنا النظر فيها - رأيناها تؤلف صور حيوانات وطيور مختلفة . وفوق المنطقة الوسطى وتحته شريطان من الكتابة بخط النسخ المملوكي ، ونعنها : « أمر بإنشاء هذا الباب المبارك السعيد الجذاب العالي شمس الدين سنقر الطويل المنصوري لا زال السعد له خادماً بين وسنائة » . وقد عثر على هذه التحفة في جامع السلطان برسباي ، الذي شيد في الخانقاه شمالي القاهرة سنة ٨٤٥ هـ (١٤٣٦ م) أي بعد صنع هذا الباب بنحو قرن ونصف . ولسنا نؤيد ما ذهب إليه هرتس بك من أن وجود صور الحيوانات في نقوش هذا الباب يحمل على الظن بأنه من صنع أجنبي من مصر أو أنه وارد من خارج البلاد^(٢) . فالواقع أن وجود صور الحيوان والطيور بل وجود الصور الآدمية نفسها على التحف الإسلامية المصنوعة في مصر أمر غير مستغرب في شيء . وفضلاً عن ذلك فإننا نعرف تحفاً أخرى من العصر المملوكي ، عليها مثل تلك الرسوم الموزعة كأنها أجزاء من الزخارف النباتية^(٣) .

Dimand : Handbook p. 148 (١)

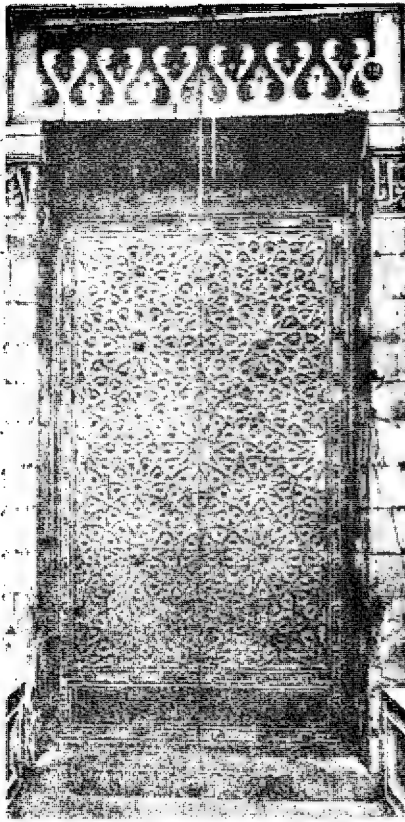
Max Herz : Catalogue des Monuments Exposés dans le Musée National de l'Art Arabe p. 180. (٢)

G. Wiet : Album du Musée Arabe du Caire pl. 8 (٣)



(شكل ٤٥١) باب خشبي مصفح بالنحاس المحرم وعليه كتابة تاريخية باسم « سقر » أحد
ممالك السلطان قلاوون التوفي سنة ٦٨٩ هـ (١٢٩٠ م) . في دار الآثار العربية بالقاهرة

ومن منتجات عصر المماليك الأبواب الجميلة المصفحة بالنحاس في زخارف تؤلف الأطباق
النجمية التي امتاز بها هذا العصر . ومن أمثلة ذلك باب خاقاه بيبرس الجاشنكير بالقاهرة
وترجع إلى سنة ٧٠٩ هـ (١٣١٠ م) . وعلى مصراعي هذا الباب تكفيت بسيط بالفضة
ومكتوب عليهما اسم السلطان ركن الدين بيبرس الجاشنكير منشى هذه الخاقاه (شكل ٤٥٢)



(شكل ٤٥٢) باب مغطى بالنحاس . في خاتمة بيرس
الماشنكير بالقاهرة ، من سنة ١٧٠٩ هـ (١٣١٠ م)

وازدهرت صناعة التكفيت
في عصر المماليك وقامت في
البداية على أكتاف فنانين
من الموصل نزحوا إلى القاهرة
ودمشق وحلب ، ثم نبغ فيها
صناع من المصريين أنفسهم .
وقد كتب القرزى عن أسواق
القاهرة ، فقال في صدد سوق
الكفتيين : « ويشتمل
على عدة حوانيت لعمل الكفت ،
وهو ما تنقسم به أواني النحاس
من الذهب والفضة . وكان
لهذا الصنف من الأعمال بديار
مصر رواج عظيم وللناس في
النحاس المكفت رغبة عظيمة .
أدركنا من ذلك شيئاً لا يبلغ
وصفه واصف ، لكثرة . فلا
تكدادارتخلو بالقاهرة ومصر من
عدة قطع نحاس مكفت . ولا بد
أن يكون في شورة العروس دكة
نحاس مكفت ، والدكة عبارة
عن شيء يشبه السرير يعمل من

خشب مطعم بالماج والأبنوس أو من خشب مدهون . وفوق الدكة دست طاسات من نحاس
أصفر مكفت بالفضة ، وعدة الدست سبع قطع بعضها أصفر من بعض تباغ كبراهما ما يسم
نحو الأردب من التمج . وطول الأكفات التي نقشت بظواهرها من الفضة نحو الثلث
ذراع في عرض أصبعين . ومثل ذلك دست أطباق عدتها سبعة ، بعضها في جوف بعض ، ويفتح
أكبرها نحو التراعين وأكثر ، وغير ذلك من المنابر والسراج وأحقاق الأسنان والطشت



والإبريق والمبخرة أفتبلغ
قيمة الدكة من النحاس
المكفت زيادة على مائتي
دينار ذهباً . وكانت
العروس من بنات الأمراء
أو الوزراء أو أعيان الكتاب
أو أمائل التجار تجهز في
شورتها عند بناء الزوج
عليها سبع دك : دكة من
فضة ودكة من كفت
ودكة من نحاس أبيض
ودكة من خشب مدهون
ودكة من صيني من بلور
ودكة كداهى وهى آلات
من ورق مدهون تحمل
من الدور شيئاً كثيراً وقد

عدم هذا الصنف من مصر
إلا شيئاً يسيراً^(١) .
(شكل ٤٥٣) ربة شمندان من النحاس المكفت بالفضة ، من
صناعة مصر في عصر المماليك ، ومحفوطة في دار الآثار العربية بالقاهرة

ولكن دب الاضمحلال إلى هذه الصناعة منذ النصف الأول من القرن التاسع الهجرى
(١٥ م) . وقد أشار القرزى إلى ذلك فى كلامه على سوق الكفتيين ، فكتب : « وقد
قل استعمال الناس فى زماننا هذا للنحاس المكفت وعز وجوده ، فإن قوماً لهم عدة سنين قد
تصدوا لشراء ما يباع منه وتفحجى الكفت عنه طلباً للفائدة . وبقي بهذا السوق إلى يومنا
هذا بقية من صناع الكفت قليلة^(٢) » .

والواقع أن ازدهار تلك الصناعة فى عصر المماليك بلغ أقصاه على يد الناصر محمد بن

(١) القرزى : المخطوط ج ٢ ص ١٠٥

(٢) المرجع نفسه . والمرووف أن القرزى توفى سنة ٨٤٥ هـ (١٤٤٢ م) .

قلاوون الذي تقدمت الفنون كلها بفضل رعايته في النصف الأول من القرن الثامن الهجري (١٤ م).

ومن أنفس التحف النحاسية المكففة بالفضة في عصر المايك « كرسيان » محفوظان في دار الآثار العربية بالقاهرة . أما الكرسي الأول فخوان صغير من نحاس أصفر منشوري الشكل مسدس الأضلاع^(١) ، من نوع « كراسي المشاء » التي عرفها الشرق الإسلامي ، ولا تزال بعض أنواعها الخشبية مستعملة في ريفه حتى اليوم . وهذا الكرسي مخروم ومكففت بالفضة وارتفاعه ثمانون سنتيمتراً ، وأصله من مارستان السلطان قلاوون . وهو نادر جداً ، فإننا لا نعرف مثله في العالم كله إلا الكرسي الآخر في دار الآثار العربية ، والصينية العليا (القرصة) من كرسي يشبههما وهي محفوظة الآن بمتحف اللوفر بباريس . والكرسي الذي نحن بصده الآن باسم سلطان جليل من سلاطين المايك ، فإن في وسط « قرسته » عصابة مستديرة من الكتابة الكوفية ذات الزخارف والحروف المتداخلة بعضها في بعض والمديبة في أعلاها كأسنة الزماح . ونص هذه الكتابة : « عز لمولانا السلطان الملك الناصر ناصر الدنيا والدين محمد بن قلاوون » وفي « القرصة » — عدا ذلك — ست مناطق فيها كتابة بخط النسخ المملوكي ، نصها : « عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العامل المجاهد المرباط المشاعر المؤيد المنصور سلطان الإسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين عبي العدل في الدالين ، مجير المظلومين من الظالمين ناصر الملة المحمدية ناصر الدنيا والدين بن السلطان الملك المنصور قلاوون الصالحى »^(٢) . أما جوانب الكرسي الستة فإن كلا منها يتألف من أربع « حشوات » مخرومة ، بينها قضبان ، وعلى الحشوات والقضبان كتابات مكففة ، ولا تختلف كثيراً عن الكتابة سالفة الذكر . وفيها دوائر عليها رسم بط صغير ، وفيها أيضاً جامات مستديرة مكتوب فيها « عز لمولانا السلطان » ومما يلفت النظر في كتابات هذا الكرسي عبارة « ناصر الملة المحمدية » : وهو لقب لم يرد كثيراً بين ألقاب السلاطين والماليك . وعلى أرجل هذا الكرسي كتابة عليها تاريخ صناعته واسم الصانع ، ونصها : عمل المبد الفقير الراجي عفوره المعروف بابن الملم الأستاذ محمد بن سنقر البغدادي السناني وذلك في تاريخ سنة ثمانية وعشرين وسبعمائة في أيام مولانا الملك الناصر عز نصره . ولا ريب في أن هذا الكرسي تحفة ملكية ثمينة ، وذلك لندرتهما وإتقان صناعتها وجمال

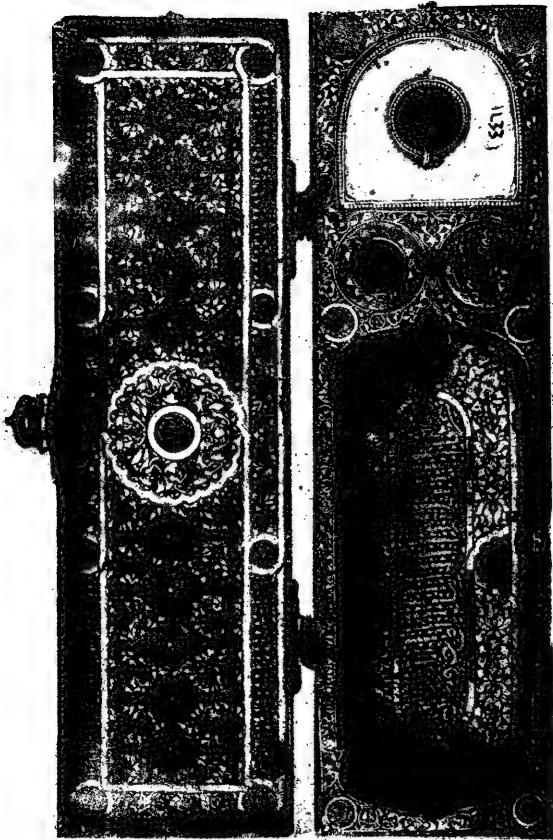
شكلاهما وتناسب أجزائها ودقة زخارفها وما لصاحبها من عظم الشأن ، ولأنها مؤرخة وعليها اسم صانها .

أما الكرسى الآخر المحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ١١) فنشورى الشكل أيضاً ، ومن نحاس مخروم ومكفت بالفضة وقوام زخرفته جابات مستديرة ومزينة برسوم أشكال هندسية متعددة الأضلاع ، ومن بينها أطباق نجمية مملوكة ، فضلاً عن رسوم الفروع النباتية المألوفة في عصر المماليك ، وترجع هذه التحفة إلى القرن الثامن الهجرى (١٤ م) .

ومن التحف المعدنية المملوكية رقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة (شكل ٤٥٣) وقوام زخرفتها كتابة دعائية تحيط بمجزمها السفلى . وسيقان الحروف في هذه الكتابة على هيئة رسوم آدمية دقيقة وفي أوضاع مختلفة يبدو فيها شيء من الحركة . فضلاً عن أن النقط اللازمة لبعض الحروف الأخرى مرسومة على شكل رؤوس حيوانات . وعلى الجزء العلوى من هذه التحفة كتابة باسم الأمير كتبنا الذى ارتقى عرش مصر سنة ٦٩٤ هـ (١٢٩٤ م) ، ونصها : « مما عمل برسم طشت خاناه المقر المالى المولوى الزينى زين الدين كتبنا المنصورى الأشرقى » والظاهر من نسبة « الأشرقى » أن هذه التحفة صنعت في عهد السلطان الأشراف خليل بن عامى ٦٨٩ و ٦٩٣ هـ (١٢٩٠ و ١٢٩٣ م) أى قبل أى يعتلى كتبنا العرش .

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة مقلعة من النحاس المكفت بالفضة (شكل ٤٥٤) . وهى من أبداع التحف المعدنية في القرن الثامن الهجرى . وقوام زخرفتها رسوم متنوعة من فروع نباتية دقيقة وزهور مفتحة وخطوط هندسية متشابكة ومتداخل بعضها في بعض فضلاً عن رسوم بط غاية في الدقة والإنقان . وهذه الزخارف كلها في حالة جيدة وموزعة توزيعاً حسناً فيه تماثل واتزان . وعلى هذه التحفة عدة كتابات بخط النسخ وبالخط الكوفى ، تسجل إحداها أن هذه المقلعة باسم السلطان الملك المنصور محمد المتوفى سنة ٧٦٤ هـ (١٣٦٣ م)

وفي المتحف نفسه علة اسطوانية صغيرة من النحاس المكفت بالفضة (شكل ٤٥٥) ولها غطاء ذو رقبة ويضيق من أعلاه . وعلى رقبة الغطاء إفريز من رسوم حيوانات من ذوات الأربع يعترضه رنكان قوامهما رسم الكأس . والقاع مزين بجامة فيها رسوم محرفة عن الطبيعة . وعلى الغطاء عصابة دائرية مقسومة إلى ست مناطق بوساطة رسوم وريدات . وفيها كتابة بخط النسخ المملوكى ، نصها : « المقر المالى المولوى الأميرى الكبيرى النازى المجاهدى المرابطى المناغرى المؤيدى الأخرى العونى النياى السيقى طغناى تمر الساقى الملكى الناصرى »



(شكل ٤٥٤) مقلة من النحاس الكفت بالذهب والفضة وعليها كتابة تاريخية باسم السلطان الملك
النصور محمد التوفيق سنة ٧٦٤ هـ (١٣٦٣ م) في دار الآثار العربية بالقاهرة



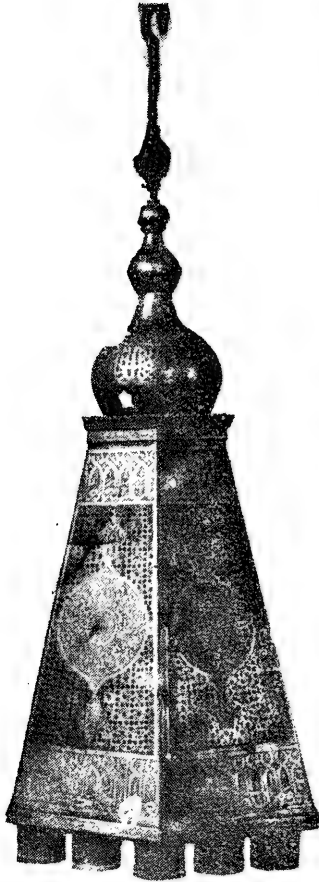
وهكذا نرى أن كتابة
هذه التحفة وزخارفها تشهد
بأنها ترجع إلى عصر الملك
الناصر محمد في القرن الثامن
الهجري (١٤ م).

ومن أهم التحف
المعدنية الملوكية التناير
والثريات . وفي دار الآثار
العربية بالقاهرة مجموعة
كبيرة من التناير المختلفة
الأشكال ، معظمها من
القرنين الثامن والتاسع
بعد الهجرة (١٤ - ١٥ م)
ويشبه قبة ذات طبقات

شكل (٤٥٥) علة صغيرة من النحاس المسكت بالفضة . من متعة
مصر في عصر المماليك . محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

لوضع القناديل . ومن

أبداع أمثلتها تنور من نحاس على شكل منشور مشتمل^(١) ، يتألف من ثلاث طبقات مخرمة ،
وزرى في أعلاها وفي أسفلها وبين الطبقتين الأولى والثانية والطبقتين الثانية والثالثة أربعة
« درزيمات » بارزة وفيها خروق للبراقات (القناديل) . وفوق الطبقة العليا شرفات على
شكل زهرة الربيع ، ويوجد مثلها أيضاً في الطبقة الوسطى حول عصابة من النحاس منقوش
عليها كتابة تاريخية . أما الدورتان العليا والسفلى فليهما زخارف من أشكال متعددة الأضلاع
في أوضاع نجمية . وفوق الثريا قبة صغيرة وهلال ، على نحو ما نرى فوق مآذن المساجد . ومع
أن مثل هذه الثريا معد للتعليق فإن لها أرجلا يمكن أن تقوم عليها . وطراز هذه الأرجل في
أكثر الأحيان ليس أنيقاً . وهي في الثريا التي نحن بصدها متصلة بعضها ببعض بواسطة
عقود لها فصوص . وكوشات هذه العقود (أي أركانها) مزخرفة برسوم مخرمة . وتسجل
الكتابة التاريخية على هذه التحفة أنها باسم السلطان الملوكي الناصر حسن . وقد كانت في
مدرسته التي شيدها سنة ٧٦٤ هـ (١٣٦٢ م) .



ومن هذه التناوير واحد على شكل
هرم غير كامل (شكل ٤٥٦) وله ستة
أوجه ونحته تسعة عشر كوزاً اسطوانياً
تركب فيها « القرايات » (أقذاح الزيت) .
وفوقه خوذة . وعلى مائه التحفة كتابية
باسم السلطان قايتباى . وفى دار الآثار
العربية تنور آخر يشبه هذا التنور وقد
كان هذان التنوران فى جامع بنته زوجة
السلطان قايتباى بمدينة الفيوم سنة ٩٠٥ هـ
(١٤٩٩ م) . ولكنهما صنعا قبل وفاة
السلطان سنة ٩٠١ هـ واستعملا قبل نقلهما
إلى الجامع المذكور .

وقد أقبل الصناع فى عصر المماليك على
صناعة صناديق من الخشب لحفظ المصحف
الشريف ، كانت تصنع بالنحاس وتزين
بالكتابات والنقوش والفروع النباتية
للكفنة بالفضة والذهب (شكل ٤٥٧) ،
ومن التحف المدنية المكفنة بالفضة
والتي ترجع إلى عصر السلطان المملوكى
قايتباى شمدان محفوظ فى دار الآثار العربية
بالقاهرة (شكل ١٧٧) ويمتاز بأب
الكتابة النسخية المملوكية تؤلف فيه
عنصراً زخرفياً ظاهراً وقد عمل الفنان على
أن تتقاطع سيقان الحروف أو هاماتها لتؤلف

(شكل ٤٥٦) ثريا من النحاس باسم السلطان قايتباى
التوفى سنة ٩٠١ هـ (١٤١٦ م) . محفوظة فى دار
الآثار العربية بالقاهرة

شكلاً يشبه القص . وتسجل الكتابة النقوشة على هذه التحفة أنها صنعت لتهدى إلى
الحرم النبوى الشريف فى المدينة سنة ٨٨٧ هـ (١٤٨٢ م) .

وصفة القول أن التحف المكفنة فى عصر المماليك تمتاز بموضوعات زخرفية تجمل من



(شكل ٤٥٧) صندوق المصحف الشريف ، مصنوع من الخشب المصنوع بالنحاس ذو النقوش المكشوفة ، من مصر في القرن الثامن الهجري (١٤ م) وكان مخنوطاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

اليسير أن نميزها من التحف المعدنية المكشوفة بالفضة في سائر الأقاليم الإسلامية . فهي تمتاز أولاً بوجود الكتابات بخط النسخ المملوكي على بعضها وبوجود الزنوك على بعضها الآخر ، وتتميز رسومها بالورديات والزهور القريبة من الطبيعة مثل نبات عود الصليب peony ، وقد نقله الفنانون الملونون عن التحف الواردة من الشرق الأقصى . وتتميز كذلك برسوم ببط يسير فوق أرضية الفروع النباتية والورديات .

وقد ذاع في نهاية عصر المماليك استعمال طاسات للطعام ترتب بعضها فوق بعض (شكل ٤٥٨) وكانت تزين برسوم هندسية ونباتية ويبدو في أساليبها الفنية الانحلال الذي دب إلى هذه الصناعة منذ نهاية القرن التاسع الهجري (١٥ م) .

التحف المغربية المصنوعة بآثار رسول صموئيل

حكم بنو رسول بلاد اليمن بين عامي ٦٢٦ و ٨٥٨ هـ (١٢٢٩ و ١٤٥٤ م) وكانوا في معظم الأحيان على وفاق وفي علاقات طيبة مع السلاطين المماليك ، منذ تقلده هؤلاء زمام الحكم بمصر في منتصف القرن السابع الهجري (١٣ م) ، فكانت تصنع باسمهم في القاهرة تحف معدنية مكشوفة بالفضة^(١) .

Van Berchem ; Journal Asiatique, serie 10, vol III, pp.5—96. M. Dimand : (١)

Unpublished Metalwork of the Rasulid Sultans of Yemen (Metropolitan Museum Studies vol 3 part 2 June, 1931)



ومن هذه التحف
إبريق من النحاس في
متحف الفنون الزخرفية
بباريس^(١)، قوام زخرفته
كتابات وفروع نباتية
ورسوم هندسية متشابكة
ورسوم آدمية وعلى هذه
التحف كتابات تاريخية
بخط النسخ، نصها : « عز
لمولانا السلطان الملك المنصور
شمس الدنيا والدين يوسف
ابن السلطان الملك المنصور
عمر . نقش على ابن حسين
ابن محمد الموصل بالقاهرة
في شهر سنة أربع وسبعين
وسبعمائة » .

وفي دار الآثار العربية (شكل ٤٥٨) حاسات من النحاس من صناعة مصر في القرن العاشر
الهجري (١٦ م) . ومغفولة في دار الآثار العربية بالقاهرة

النحاس^(٢) ، في وسطها جامة كبيرة تضم سبع مناطق مستديرة تمثل الكواكب والبروج .
وحول هذه الجامة الكبيرة عصابة فيها رسم موسيقيين وأشخاص يرقسون ، وتنقسم هذه
العصابة إلى ست مناطق بواسطة ست دوائر صغيرة ، على ثلاث منها شعار بني رسول وهو
زهرة اللؤلؤ marguerite ذات الخمسة التويجات . ويحيط بهذه العصابة شريط من الكتابة
وعلى حافة الصينية صور حيوانات ورسوم فروع نباتية . وتسجل الكتابة النسخية على هذه
التحف أنها باسم السلطان الملك المنصور يوسف الأول التوفي سنة ٦٩٤ هـ (١٢٩٥ م) .
وفي دار الآثار العربية أيضاً صينية من النحاس المكفت بالنفضة^(٣) ، قوام زخرفها ست

(١) Migeon : Manuel II fig 261.

(٢) Wiet : Album pl. 45. Wiet : Cuivres pl. XLVII

(٣) Wiet : Cuivres pl. XLVIII

جامات ذوات رسوم آدمية ومحبوسة في جامعة كبيرة مستديرة يحيط بها شريط من رسوم الموسيقيين بينهم شعار بنى رسول وهو زهرة اللؤلؤ . وحول هذا الشريط عصابة من الكتابة ينقسم إلى ثلاث مناطق بواسطة مناطق ذات رسوم آدمية . ويحيط بهذه العصابة شريط آخر من رسوم الموسيقيين بينهم شعار بنى رسول . وتسجل الكتابة على هذه التحفة أنها باسم السلطان الملك المظفر . والراجح من طراز زخرفتها أنه المظفر الأول .

وفي المتحف المتروبوليتان بنيويورك موقد من النحاس المكث بالفضة^(١) وقوام زخرفته رسوم نباتية وشريط من رسوم الحيوان وعليه رسوم زهرة اللؤلؤ شعار بنى رسول ، فضلا عن كتابة باسم السلطان المظفر يوسف الأول .

وفي مجموعة هرازي بدار آثار العربية ثلاثة آنية من النحاس المكث بالفضة . وعلى كل منها كتابة باسم السلطان المظفر يوسف الأول فضلا عن رسوم زهرة اللؤلؤ أيضاً^(٢) ، كما أن في قصر الفنون بمدينة ليون بفرنسا شمعدان باسم هذا السلطان^(٣) .

وفي المتحف المتروبوليتان صينيتان كبيرتان باسم السلطان المؤيد داوود بن يوسف ، من سلاطين بنى رسول وقد حكم بين عامي ٦٩٦ و ٧٢١ هـ (١٢٩٧ و ١٣٢١ م) . وقد صنعت إحداهما في القاهرة على يد حسين بن أحمد بن حسين الموصلي . وفي المتحف نفسه إناء من النحاس باسم السلطان المجاهد سيف الدين علي بن داوود ، من سلاطين بنى رسول . وقد حكم بين عامي ٨٢١ و ٧٦٤ هـ (١٣٢١ و ١٣٦٣ م) .

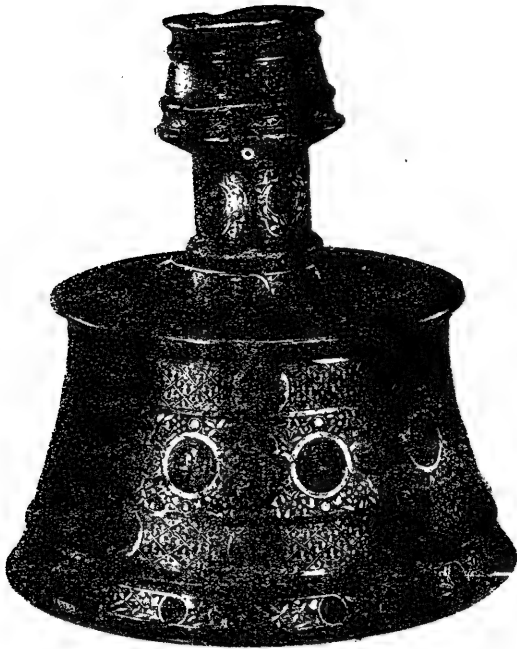
التحف المعدنية البرائية في عصر المغول

ازدهرت صناعة التحف المعدنية في إيران بعد الفتح المغولي كما كانت زاهرة قبله ، فالواقع أن هذا الفتح لم يحدث في هذه الصناعة تطوراً غير طبعي . وكان الأسلوب الفني الذي شهدته إيران في القرن السادس وبداية السابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣ م) والذي ازدهر في الموصل وانتشر منها إلى دولة المماليك في مصر والشام هو نفسه الذي سارت عليه إيران في إنتاج التحف المعدنية في النصف الثاني من القرن السابع وفي القرن ، التالي اللهم إلا إذا استثنينا

(١) Dimand : Handbook fig 90

(٢) Répertoire XIII pp 134—135

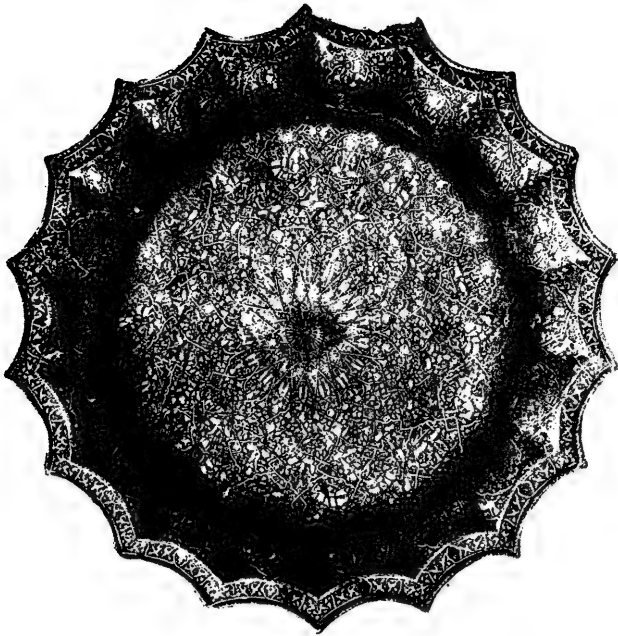
(٣) المرجع نفسه ص ١٣٢



(شكل ٤٥٩) شمعدان من النحاس من صناعة إيران سنة ٧٦٧ هـ (١٣٧٠ م) .
في مجموعة هراوى بدار الآثار العربية .

بعض التطور البسيط في الزخرفة وبعض الخصائص التي امتازت بها التحف المملوكية من
رنوك وكتابات .

ومن التحف المعدنية النفيسة في القرن الثامن الهجرى (١٤ م) شمعدان في مجموعة هراوى
بدار الآثار العربية (شكل ٤٥٩) ، وهو مكفت بالفضة والذهب وارتفاعه تسعة وعشرون
سنتيمتراً وقطره خمسة وعشرون . وقوام زخرفته جامات دائرية أو ذوات أربعة فصوص



شكل ٤٦٠ صت من النحاس من صناعة إيران في القرن السابع أو الثامن بعد الهجرة (١٣ م)
في المتحف المتروبوليتان بنيويورك

فضلا عن الرسوم النباتية من سيقان وورقات . وعلى هذه التحفة شريط دائري من كتابة بخط النسخ فيها : « عمل العبد الأضعف محمد بن رفيع الدين شيرازي في تاريخ جمادى الأولى سنة إحدى متين سبعمائة » ونسبة هذا الشمعدان إلى إيران تبدو واضحة من زخارفه ومن كتابته التي حذفت فيها « ال » من النسبة إلى شيراز والتي جاء فيها لفظ « الأضعف » وهو من الألفاظ المستعملة في الكتابات على التحف والآثار الإيرانية والمعدنية الإسلامية .

ومها طست من النحاس المكثت بالفضة محفوظ في المتحف المتروبوليتان بنيويورك (شكل ٤٦٠) وقوام زخرفته أشرطة من مناطق تضم رسوم أشخاص يحملون السيوف والسهام وكؤوس الخمر ، فضلا عن رسوم عقبان وحيوانات لها رؤوس آدمية . والراجح من

رسوم هذه التحفة ، ولا سيما رسوم الحيوانات والرسوم النباتية القريبة من الطبيعة ، أنها من صناعة إيران .

ومن التحف المعدنية التي تنسب إلى النصف الثاني من القرن الثامن الهجري (١٤ م) مجموعة من الأواني المكففة بالفضة والذهب ، وقوام زخرفتها رسوم آدمية تمثل مناظر البلاط واللعب بالصوالة وما إلى ذلك من مناظر الحياة في الطبقات الارستقراطية من المجتمع ^(١) . ومن هذه التحف إناء كان في القسم الإسلامي من متاحف برلين (شكل ٤٦١) . وفي مجموعة هراى بدار الآثار العربية أمثلة أخرى منها . وتتماز الرسوم الآدمية فيها بأنها ممشقة القامة ومحرقة عن الطبيعة إلى حد كبير .

وفي مجموعة هراى شمعدان من النحاس الأحمر يرجع إلى القرن التاسع الهجري ^(٢) . وقوام زخرفته فروع نباتية وكتابة محفورة وعليه سيقان غريبة متكررة وتنتهى على هيئة ثعبانين ملتقيين . وفي متحف الارميتاج بلينينفرد شمعدان آخر يشبهه في الهيئة ، وقوام زخرفته رسوم نباتية ومناطق فيها وسوم آدمية ورسوم حيوانات على أرضية نباتية ^(٣) .

وكانت إيران منذ العصور القديمة من أعظم المراكز الفنية شأنا في صناعة الأسلحة في الشرق الأدنى والأوسط . ولكن ما وصل إلينا من الأسلحة الإيرانية الأثرية نادر جداً . ولعل أقدم ما نعرفه من الأسلحة الإيرانية درع حديدى كان محفوظاً بالمتحف الحربى فى برلين ، ودرع فرس بالمتحف الحربى فى باريس ^(٤) ، وهما من القرن التاسع الهجرى (١٥ م) ثم جزء من درع فرس محفوظ بمتحف الشعوب فى ميونخ ويرجع إلى القرن الثامن الهجرى ^(٥) (١٤ م) .

أما الخوذات الإيرانية فإن أقدم المعروف منها خوذة كشفت على مقربة من بودابست ، ولا تزال محفوظة فى متحف هذه المدينة ، وعليها زخارف جميلة محفورة فى ثلاث مناطق ، وقوامها فروع نباتية وكتابات بالخط الكوفى للورق ورسوم أزواج متقابلة من طائر المنقاء ^(٦) وتشبه هذه الرسوم ما نراه على مجموعة من المنسوجات الإيرانية أو السورية التي ترجع إلى القرن

(١) A Survey of Persian Art VI pl. 1365—1370, 1872

(٢) معرض الفن الفارسى . القاهرة سنة ١٤٥٣ هـ (١٩٣٥) اللوحة ٤٧ (م ٧٠) .

(٣) A Survey of Persian Art VI pl. 1377

(٤) المرجع نفسه ، اللوحات ١٤٠٥ و ١٤٠٦ .

(٥) المرجع نفسه ، اللوحة ١٤٠٧ .

(٦) المرجع نفسه ، ج ٦ اللوحة ١٤١١ ١ تمج ٣ ص ٢٥٦٤ — ٢٥٦٥ وشكل ٨٥٣ .



(شكل ١٠٠) من الخزف من صناعة إيران في القرن الثامن الهجري (١٤ م). وكان عنوانها في القسم الإسلامي من متحف برلين.

الثامن الهجري^(١) . ونعمة خوذات أخرى أعظمها شأنًا في المتاحف الحربية بإسطنبول و. وسكو وبرلين وفي متحف كوبنهاجن ، ويرجع معظمها إلى القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (١٥ - ١٦ م) .

أما الحلى الإيرانية فلم يصل إلينا منها شيء يستحق الذكر ، اللهم الا عدد من الخواتم والأساور والأقراط قيل إنه كشف في بعض الحفائر التجارية في مدينة الري . ويمكن نسبته إلى القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ - ١٣ م) . وقد استعمل الفنانون في هذه التحف الثمينة الزخرفة بالأسلاك الذهبية والتخريم والحبيبات الصغيرة^(٢) ، وفصلا عن ذلك فقد استعملوا الحفر في زخرفة بعض القطع كما رى في إبريزم كان محفوظا في متاحف الدولة في برلين . وتتألف زخرفته من حيوانين وطائرين متواجهين^(٣) ، ويرجع إلى القرن السابع أو الثامن بعد الهجرة (١٣ - ١٤ م) .

وقد ظن الأستاذ الدكتور ديمان وأكرمان Ackerman أن مما يمكن نسبته إلى العصر التيموري خام ذهبي محفوظ في المتحف المتروبوليتان بنيويورك^(٤) ، وقوام زخرفته رسوم نباتية وكتابات بخط كوفي وورؤوس تنين . ولكننا نخالفتها في هذا الرأي ورجح نسبة هذا الخاتم إلى عصر متأخر ، فإن موضوعاته الزخرفية تبدو قديمة ولكن أسلوب تنفيذها وطراز الكتابة يهضان دليلا على أنها ليست قديمة وإنما هي تقليد في القرن الثاني عشر أو الثالث عشر بعد الهجرة (١٨ - ١٩ م) للأساليب القديمة .

التحف المعدنية الإيرانية في العصر الصفوي

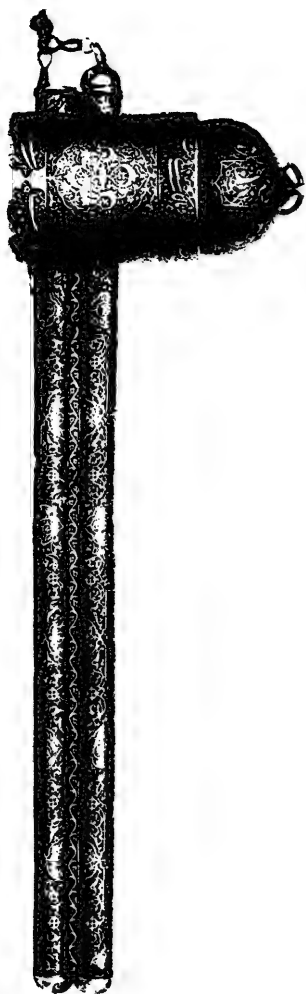
تطورت صناعة التكفيت في إيران منذ نهاية القرن التاسع الهجري (١٥ م) ، فأصبحت الزخارف المفضلة هي الخطوط والرسوم الهندسية المتصلة على أرضية من فروع نباتية دقيقة ، والواقع أن معظم التحف المعدنية التي وصلت إلينا من نهاية العصر التيموري يبدو عليها الاضمحلال في الصناعة ، ولكن الراجح أن هذا راجع إلى فقد النماذج الطيبة من هذه التحف ، فقد كانت سائر الفنون زاهرة في هذا العصر ، وكان صناع الأسلحة ينتجون منها أحسن الأنواع

O. Falke : Kunstgeschichte der Seidenweberei fig 853 (١)

A Survey of Persian Art III p. 2665 fig 891 and and VI pl. 1344 (٢)

(٣) المرجع نفسه ج ٣ شكل ٨٢٤ وم ٢٤٩٩ .

A Survey ... III p 2666 and fig 892. Dimand : Handbook fig 93 (٤)

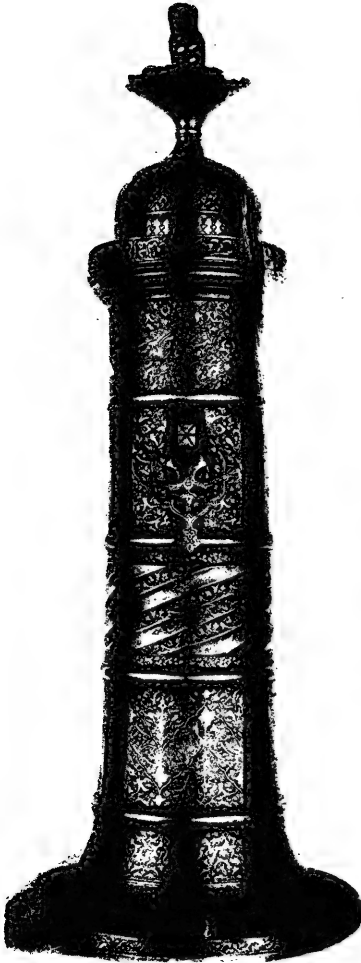


فمن الهميد أن يكون صناع التحف المدنية
وخدمهم الذين طرأ على أساليبهم الفنية
الضعف والتدهور .

والتحف المدنية التي وصلت إلينا
من منتجات هذا العصر قليلة ، ويمكننا
بوسطاتها أن نلاحظ التطور الذي طرأ على
الزخارف وجعلها تمثل الروح التي نمرقها
في سائر ميادين الفن في الطراز الصفوي ،
قد غلبت على تلك التحف الرسوم النباتية
والآدمية ورسوم الحيوانات والطيور التي
تذكر بما يزين السجاد وصور المخطوطات ،
وقل استعمال الأشرطة في الزخرفة وأصبح
سطح التحفة يغطي برسوم متصلة كأنها
الوشى أو التطريز وفيها بحور أو مناطق
مختلفة الشكل وأنيقة النظر وذوات رسوم
صغيرة أو كتابات بالخط الجميل .

وتمتاز التحف المدنية في العصر
الصفوي بأناقة الشكل وبأن أكثر
ما عليها من الكتابة يكون باللغة الفارسية
من شعر أو نصوص تاريخية . كما أننا نجد
أسماء الأئمة الأثني عشر على عدد كبير منها .
وفضلاً عن ذلك فإن النحاس الأضف
الستعمل فيها أكثر مما كان وميلاً إلى اللون
الذهبي من النحاس المستعمل في العصر
السابق . أما النحاس الأحمر فكان يبيض
بالقصدير تقليداً للون الفضة . وأقبل القوم
على استعمال الحديد والصلب في صناعة التحف

(شكل ٤٦٢) مقلة من النحاس . من صناعة
إيران في القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) .
في متحف بناكى بأفينا



ومن التحف المعدنية المعروفة في
العصر الصفوي مقلدة من النحاس
المحفور والمكفت بالنقشة (شكل ٤٦٢)
محفوفة في متحف بناكي ، وقوام
زخرفتها فروع نباتية دقيقة ورسوم
على هيئة السحب الصينية ، فضلا عن
كتابات بالخط الفارسي الجليل .

وفي متحف الارميتاج شمعان من
النحاس (شكل ٤٦٣) ذي الزخارف
المحفورة يرجع إلى القرن العاشر أو الحادي
عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م) .
وهو مثال طيب لشكل الشمعد التي
ذاع استعمالها في العصر الصفوي ^(١) .

وقوام الزخرفة في هذه الشمعد الرسوم
النباتية والمناطق ذوات الكتابات
الفارسية ، مما نعرفه في سائر التحف التي
ترجع إلى هذا العصر . ومن بين هذه
الشمعد واحد في المتحف المتروبوليتان
مؤرخ من سنة ٩٧٦ هـ (١٥٧٨ -

١٥٧٩ م) . ومن التحف التي نرى
عليها مثل تلك الزخارف الصفوية إناء
« كشكول » يرجع إلى القرن الحادي
عشر الهجري (شكل ٤٦٤) . وامتازت
معظم الأباريق المصنوعة في العصر
الصفوي بأناقة الشكل وإتقان الزخرفة

النباتية والتضليلات الحلزونية (شكل
٤٦٥ و ٤٦٦) .

(شكل ٤٦٣) شمعان من النحاس من القرن العاشر
أو الحادي عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م) في متحف الارميتاج



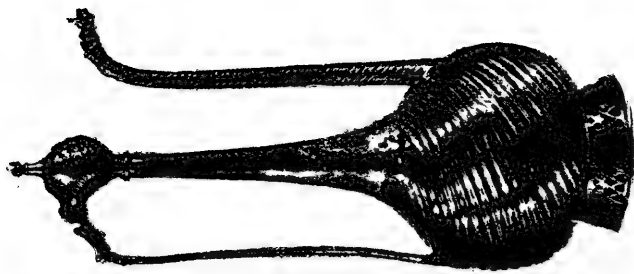
(شكل ٤٦٤) إناء « كشكول » معدني ، من إيران في القرن ١١ هـ (١٧ م) .

وكانت الأسلحة في العصر الصفوي تكفت بالفضة والذهب وتزين بالرسوم الجميلة وفي بعض الأحيان بالأحجار الكريمة أو النادرة . ومن أمثلة ذلك درع مغولي في متحف طويقانبوسراي باسطنبول ، يتألف من ترسين مستديرين أحدهما للصدر والآخر للظهر ، فضلا عن قطع أخرى للرقبة والبطن . والترسان من الصلب وعليهما آيات قرآنية مكشوفة بالذهب ^(٢) . ومن أمثله أيضاً درع للصدر كان محفوظاً في القسم الإسلامي بمتاحف برلين (شكل ٤٦٧) ، وقوام زخرفته رسوم فروع نباتية وطيور .

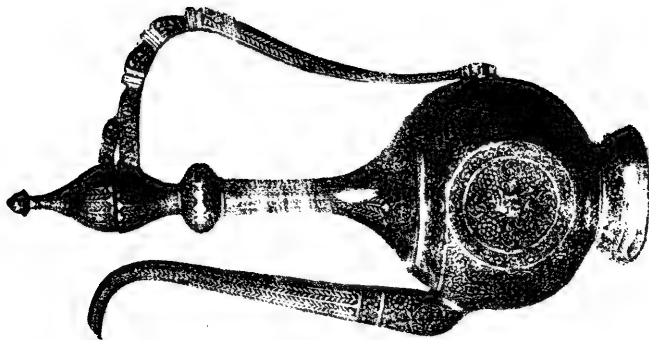
وظهر في ذلك العصر نوع جديد من الدروع اسمه « جهار آينه » أي المرايا الأربعة .

(٢) المرجع نفسه ، اللوحة ١٤٠٦ ج .

(شكل ٥٦٥) إبريق من النحاس ، من صناعة إيران في القرن
الحادي عشر الهجري (١٧ م) وفي مجموعة الدكتور بطر .



(شكل ٤٦٦) إبريق من النحاس الأصفر المبيش ، من صناعة إيران
في القرن الثاني عشر الهجري (١٨ م) . وفي متحف شيكتوريا وألين





ويتألف من أربع صفائح
من الحديد متصلة بواسطة
مفصلات . وإحدى هذه
الصفائح لحماية الصدر
والأخرى للظهر ، بينما
الاثنتان الباقيتان للجنتين
وفيهما ثقبان كبيران يخرج
منهما النراغان^(١) . وكثيرا
ما كانت هذه الدروع
تبطّن بالحبر وتلبس فوق
الزرد . وكانت صفائحها
غنية بالمناطق الزينة بالرسوم
الجليلة من محفورة ومكفّنة
بالذهب ، فضلا عن بعض

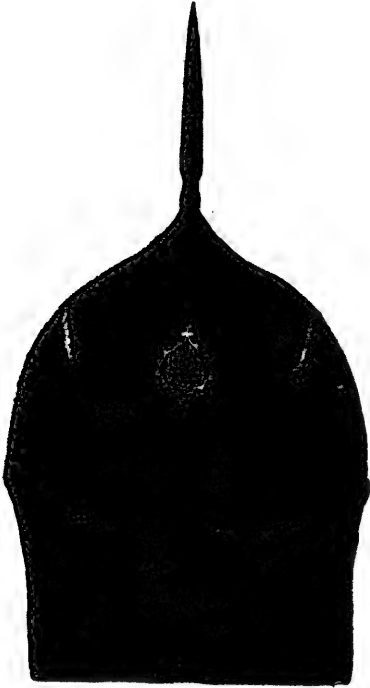
الآيات القرآنية التي تتصل (شكل ٤٦٧) درع للصدر من صناعة إيران في القرن العاشر أو الحادي
بالحرب والنصر . وقد ذاع عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧م) وكان محفوظاً بالقسم الإسلامي في متاحف برلين
استعمال هذه الدروع في الهند إلى منتصف القرن الماضي .

وفي متحف پورت دي هال Porte de Halle بمدينة بروكسل خوذة نصف كروية
(شكل ٤٦٨) ، وعلى حافتها مناظر صيد مكفّنة بالذهب وكتابة تسجل أنها من عمل صانع
اسمه حجي سنة ١١١٢ هـ (١٧٠٠ م) .

وكان في القسم الإسلامي من متاحف برلين درقة من الحديد ترجع إلى النصف الثاني
من القرن التاسع الهجري (١٥ م) . وقوام زخارفها المحفورة رسوم وريقات شجر وأخرى
حلزونية الشكل^(٢) . كما أن في متحف تاريخ الفن بمدينة فيينا درقة أخرى من الحديد ذات
زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب ، وتنسب إلى القرن العاشر الهجري (١٦ م) .
يظهر من الرسوم الهندسية والفروع النباتية التي تغطيها (شكل ٤٦٩) .

(١) المرجع نفسه ، اللوحة ١٤٠٨ .

(٢) A Survey of Persian Art VI. pl. 1419 A



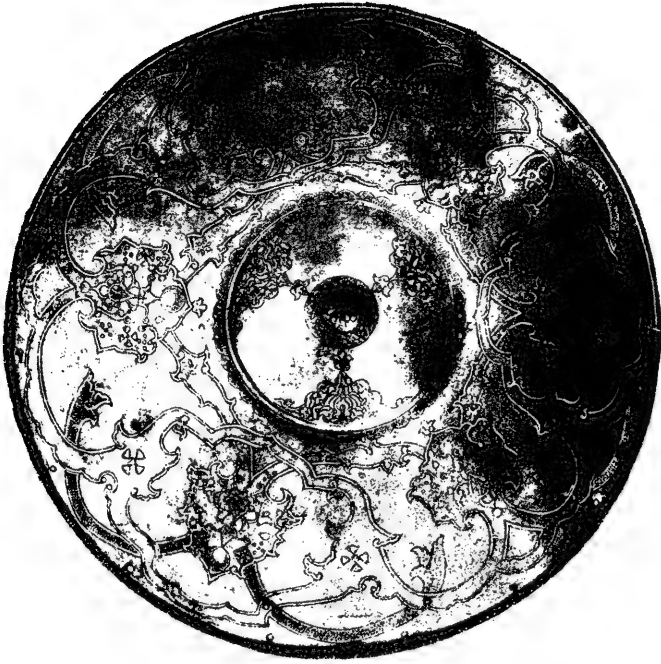
وكانت التروس تصنع في بعض الأحيان من أغصان شجر الصفصاف أو التين الملفوف بخيوط الصوف أو الحرير أو الذهب . ومن أبدع النماذج المعروفة من هذا النوع رس في متحف الأسلحة الملكي بمدينة استوكهلم ، ويمتاز هذا الترس بما عليه من رسوم حيوانية ونباتية جميلة (١) .

ولعل أبدع التروس الإيرانية ترس محفوظ في متحف قصر اروزهايانيا بمدينة موسكو . وينسب هذا الترس إلى بداية القرن العاشر الهجري (١٦ م) ، وعليه إمضاء صانعه «محمد» . أما زخاوفه فقوامها أشربة تنطلق من نقطة مركزية وفي حركة حلزونية وتضم رسوم حيوانات مختلفة من أسد ونمر ودب وغزال وقرود وكاب وثعلب وغير ذلك (٢) . وحلقة هذا الترس مذهبة ومرصعة بالجواهر .

وكانت سيوف الإيرانيين قبل الاسلام قصيرة ومستقيمة ولم يطرأ عليها بمده تغيير يستحق الذكر . وكانت نصالها تكفت بالفضة والذهب . ومن أبدع النصال الإيرانية المعروفة بضمة نصال في متاحف برلين وميونيخ وفيينا ودرسدن ، ولكن عليها رسوما يمثل معظمها عراكا بين حيوانات وطيور خرافية ويبدو فيها وفي الرسوم النباتية التأثير الظاهر

(١) المرجع نفسه ، اللوحين ١٤٢١ و ١٤٢٢ .

(٢) المرجع نفسه ، اللوحة ١٤١٧ .



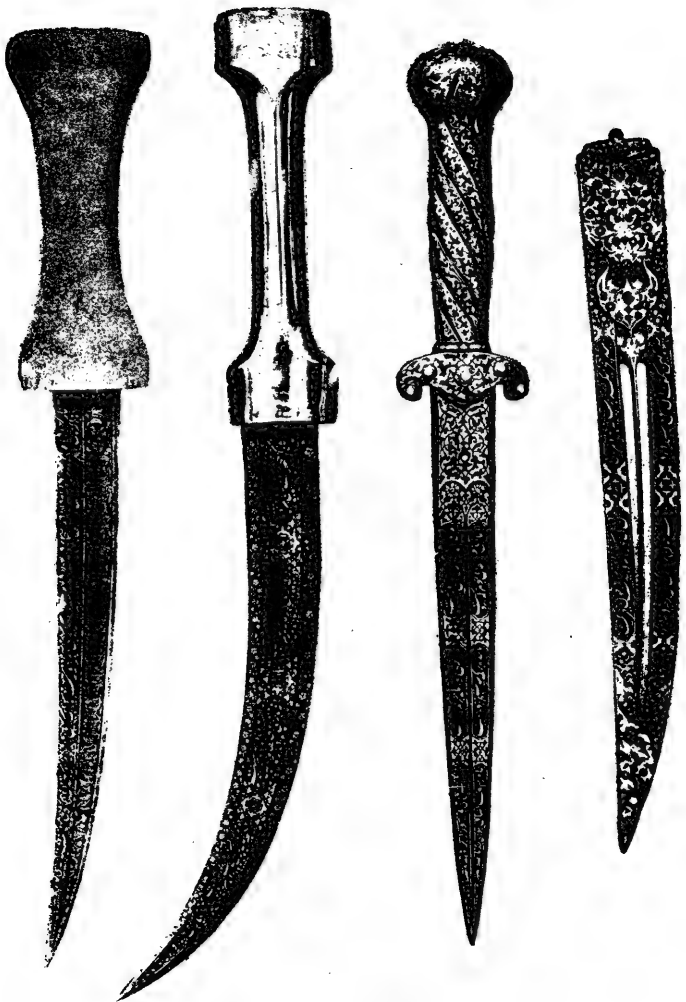
(شكل ٤٦٩) درقة من الحديد ، من صناعة إيران في القرن العاشر الهجري (١٠١٦ م) ، في متحف تاريخ الفنون بمدينة فيينا

بالأساليب الفنية الصينية^(١) ولذا فإن الراجح أن هذه النصال ترجع إلى القرن التاسع الهجري (١٥٠٥ م) . وفي المتحف الحربى فى برلين نصل من العصر الصفوى مرصع باللاس وعاليه آيات قرآنية وأشعار فارسية^(٢) . وهو مؤرخ من سنة ٩٩٤ هـ (١٥٨٨ م) وقد كان بعد ذلك ملكا لسلطين آل عثمان فترة من الزمن .

وقد ذاع اسم الفنان أسد الله الإصفهاني فى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧٠٧ م)

Meisterwerke Muhammedanischer Kunst III, pl 235, 236. Glück und (١)
Diez : Die Kunst des Islam, pl. 476.

Meisterwerke pl 237 (٢)



(شكل ٤٧٠) خنجر من إيران في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (١٥ - ١٦ م) .

ووصلتنا بعض النصال المنسوبة إليه ، ومن بينها ما صنع للشاه عباس نفسه . أما سيوف القرن الثاني عشر الهجرى (١٨ م) فقد دب الانحلال إلى صناعتها ، وأقبل القوم على تزيينها بالجواهر تزيينا بلغ في بعض الأحيان حد الإسراف .

ولعل أقدم الخناجر الإيرانية المعروفة خنجر عثر عليه في مدينة أوستروده Osterode من أعمال بروسيا الشرقية . ويظن أنه وصل إليها على يد التتار الذين غزوا تلك الأسقام سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠ م) . ومقبض هذا الخنجر حديدى ، وعليه آثار نذهب وفيه زخارف من فروع نباتية ، يدل أسلوبها على أنه من صناعة القرن الثامن الهجرى ^(١) (١٤ م) . وقد استعمل الإيرانيون منذ القرن التاسع الهجرى (١٥ م) خناجر لها نصال مقوسة قليلا . كما داعت بينهم في القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م) السيوف والخناجر ذات النصال المقوسة تقويساً ظاهراً (شكل ٤٧٠) .

وفى متحف الارميتاج بعض خناجر إيرانية من القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) تشهد بالثروة الزخرفية التى امتازت بها الأسلحة الثمينة فى ذلك العصر والى تظهر واضحة فى مها الشبهة بالمخرمات (الدانتلا) فى دقتها وجمالها .

وقد امتاز العصر الصفوى بعدد وافر جداً من الأواني الفضية والذهبية التى أعجب بها الرحالة فى قصور الشاه ورجال البلاط ؛ على أن قيبة مثل هذه التحف مادية أكثر منها فنية ولا سيما أن بعضها كان يزىّن بالجواهر والمينا ليستعمل فى الحفلات وسائر المناسبات العظيمة ، والواقع أن قصور إيران لا زال عامرة بالتحف النفيسة التى ترجع إلى القرون الثلاثة الماضية ، والى تمتاز بمادتها الثمينة وصناعتها الدقيقة ؛ ولكن تأثرها بالأساليب الفنية الغربية تآزراً يختلف مداه بمحملنا على اعتبارها تحفاً تدل على الثروة والأبهة أكثر مما تدل على الذوق الفنى والأساليب الزخرفية التى عرفت عن الإيرانيين فى عصورهم الذهبية .

التحف المعدنية فى الطراز الفرسى

كانت صناعة التحف المعدنية فى الأندلس لا تختلف كثيراً فى أساليبها الفنية عن التحف التى عرفناها فى مصر ، اللهم إلا فى بعض العناصر الزخرفية التى أقبل عليها الفنانون فى الأندلس أكثر من غيرها .



والاجح أنهم عرفوا
التحف المصنوعة على هيئة
الحيوانات والطيور . ومن
أمثلة ذلك تمثال حصان من
البرونز (شكل ٤٧١) محفوظ
الآن في متحف قرطبة

Museo Provincial

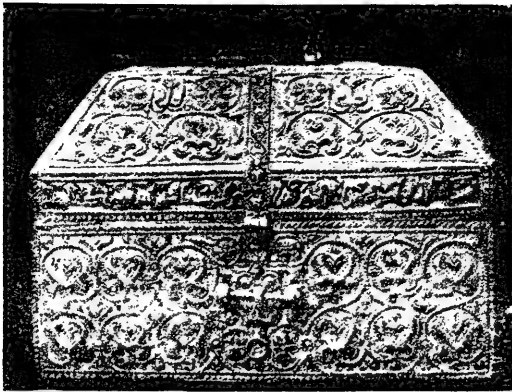
والظاهر أنه كان قبل ذلك
في دير سانت جيرونيمو
San Geronimo على مقربة
من قرطبة ، بعد أن عثر عليه
في أطلال مدينة الزهراء .
ولعله كان جزءاً من إحدى
نافورات المياه في القصر
وسطح هذا التمثال منطى
بزخارف من أقواس متصلة
تؤلف أشكالاً بيضية ، فيها

(شكل ٤٧١) تمثال حصان من البرونز ، يرجع أن يكون من
صناعة الأندلس في القرن الرابع الهجري (١٠ م) ، و محفوظ
في متحف قرطبة .

رسوم أوراق شجر تظهر عروقها . وتشبه هذه التحفة التماثيل المصنوعة من البرونز في
العصر الفاطمي ، حتى ذهب ميجون Migeon إلى أنها فاطمية الأصل إلا إذا صح أن صناعتها
من مصر أو الشام وفدوا إلى بلاط عبد الرحمن الناصر وصنعوا مثل هذه التحف^(١) .

ولكننا نرجح أن الأساليب الفنية الفاطمية في صناعة التماثيل المعدنية المجوفة انتشرت في
أنحاء العالم الإسلامي ووصلت إلى أوروبا في العصور الوسطى ، فحسبنا أن نذكر أن هذه التحفة
التي نحن بصدددها الآن متأثرة في صناعتها بالطراز الفاطمي وقد تكون من منتجات الصناع
الأندلسيين أنفسهم .

ومن التحف التي ذاعت صناعتها في الأندلس صناديق من الخشب المنطى بصفايح



شكل (٤٧٢) صندوق صغير من الخشب المصق بالفضة المذهبة ، من صناعة الأندلس في القرن الرابع الهجري (١٠ م) ومخفوظ في كاتدرائية جيرونا .

من الفضة ، ومن أمثلة ذلك صندوق محفوظ في كاتدرائية جيرونا Gerona (شكل ٤٧٢) ، عليه زخارف من فروع نباتية ومراوح تخيلية ، فضلا عن كتابة نصها : « بسم الله بركة من الله ويعين سعادة وسرور دائم لمبدد الله الحكم أمير المؤمنين المستنصر بالله مما أمر بعمله لأبي الوليد هشام ولي عهد المسلمين . . تم على يد جوذر ^(١) فناء ^(٢) » .

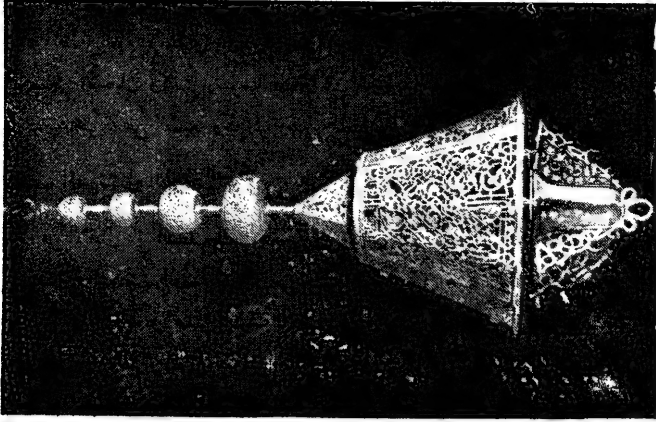
ومن التحف الأندلسية المشهورة ثريا من البرونز (شكل ٤٧٣) محفوظة الآن في متحف مدريد وعليها زخارف نباتية مخروطة فضلا عن كتابة بخط مغربي باسم محمد الثالث سنة ٧٠٥ هـ (١٣٠٥ م) ، وهو من سلاطين بني نصر ^(٣) .

وقد ازدهرت صناعة الأسلحة في الأندلس ولا سيما في طليطلة والريّة واشبيلية ومرسية ، ولكن لم تصل إلينا أسلحة أندلسية ترجع إلى ما قبل القرن التاسع الهجري (١٥ م) . وتتلأبذعها السيوف التي تكتب إلى أبي عبد الله محمد الحادي عشر Bobadil من سلاطين بني نصر . ومنها سيف في متحف مدينة كاسل (شكل ٤٧٤) . وقوام زخارفها رسوم

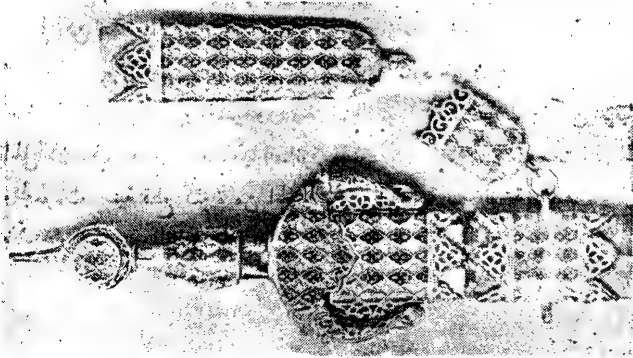
(١) كان جوذر هذا من الفتيان الصقالية وكان من القرين إلى الحكم الثاني ومن سموا في آن بولوا بعده أمهات الخيرة بجلا من ابنه هشام . انظر صفحة ٤٩٥ .

Répertoire V, p 121 (٢)

Répertoire, XIII, p 290 (٣)



شكل (٤٧٣) ثوبا من البرونز ، من صناعة الأندلس سنة ٧٠٠ م .
وعفونة في متحف مدريد



شكل (٤٧٤) سيف اهلوس من السيوف النسيوية الى
ابن عبد الله محمد المادى عشر من سلاطين مصر في القرن
العاشر الهجرى (١٠٠ م) . وعفونة في متحف مدينة كاسل .

دقيقة من الفضة المخزومة فضلا عن المينا الحراء والزرقاء والبيضاء وعن الكتابات بالخط الكوفي أما في شمال إفريقيا فان صناعة التحف المعدنية لم تصل إلى الازدهار الذى عرفته في سائر أنحاء العالم الإسلامى . فقد كان التكفيت نادرا وكانت التحف تزين بزخارف محفورة في معظم الأحيان وكانت رسومها بعنيدة عن الدقة والإتقان ، ومعظمها رسوم هندسية أو نباتية محرفة عن الطبيعة وتذكر رسوم التحف المادية التى نعرفها من عصر المماليك .

التحف المعدنية فى الطراز العثمانى

قل الإقبال على التحف المصنوعة من البرونز فى الدولة العثمانية ، كما انصرف الفنانون عن صناعة التكفيت بالفضة . وكان من المنتجات الفنية فى هذا الميدان تزيينات وتنانير على النحو الذى عرفناه فى عصر المماليك ، فضلا عن آنية من النحاس المزخرف بالمينا . ولكن أهم ما امتاز به الطراز العثمانى فى ميدان التحف المعدنية هو الأسلحة ، التى عنى الفنانون بصناعتها من أجود أنواع الصلب وأقبلوا على زخرفها برسوم الزهور والفروع النباتية من المينا او بالرسوم المحفورة والمذهبة .

التحف المعدنية فى الطراز الهندى الإسلامى

لم يكن للتحف المعدنية فى الهند الإسلامية ما تمتاز به ميزة خاصة ، اللهم إلا فى الموضوعات الزخرفية ورسوم الزهور والنبات التى كان الفنانون الهنود يقبلون عليها بنوع خاص والتى نعرفها فى هوامش الصور الهندية وفى زخارف المنسوجات والسجاد . ولكن الإقبال على الحلى كان عظيما ، ونبغ فى صناعتها الفنانون الهنود بنوع خاص وقد وصلت إلى المتاحف والمجموعات الفنية قطع كثيرة من الحلى الهندية المصنوعة من الفضة والذهب والمرصعة بالأحجار الكريمة والمينا .

الزجاج والبلور

التحف الزجاجية في فجر الإسلام

عثر المتقنون عن الآثار في حفائر الفسطاط وسامرا والسوس والمدائن ومدينة الزهراء والري وساهو ونيسابور على مقادير وافرة من الأواني الزجاجية ؛ ولكن معظمها مكسور ، فالكامل منها لا يكاد يتجاوز قنينات صغيرة لملها كانت تستعمل للمطر أو ما إلى ذلك من السوائل النالية .

وقد اختص العالم السويدي الدكتور لام Lamm بدراسة الزجاج ، فكتب المؤلف الذى ظهر عنه في مجموعة المؤلفات التى نشرها الألمان عن سامرا ، كما كتب عن الزجاج الذى عثرت عليه البعثة الفرنسية في السوس وعن مجموعات من الزجاج المحفوظ في المتاحف المختلفة ، وذلك كله فضلا عن مؤلفه الكبير عن الزجاج والبلور الصخرى في الشرق الأدنى خلال المصور الوسطى ، وقد ألم فيه بتاريخ التحف الزجاجية الإسلامية . أما ما عثر عليه الألمان من الزجاج في حفائرهم بأطلال المدائن (أكتيسيفون) فقد أشار إليها الدكتور رويتر Reuther والدكتور ككونل في الرسالتين اللتين أصدرتهما متاحف الدولة في برلين عن هذه الحفائر .

ولكننا نأخذ على الدكتور لام في كل هذه الأبحاث أنه يبالغ في تقدير أقل العناصر الفنية شأنًا للوصول إلى تحديد التاريخ الذى ينسب إليه كثير من التحف الزجاجية ، فهو يظن أن في استطاعته نسبة بعض التحف إلى قرن بعينه أو إلى فترة واقعة بين قرنين أو ثلاثة ، بينما الحق أننا لا نستطيع في كثير من الأحيان أن نطمئن إلى النتيجة التى يصل إليها . والواقع أننا حين ندرس المنتجات الزجاجية في فجر الاسلام يجب أن نتذكر أن الشرق الأدنى اشتهر منذ العصر الرومانى بصناعة الأواني الزجاجية الجميلة ، ولا سيما في مصر والشام ، بل إن شهرة وادى النيل في هذا المضمار ترجع إلى المصور القديمة . كما يجب أن نذكر أن الأساليب الفنية التى عرفها الشرق الأدنى في صناعة الزجاج قبل الإسلام ظلت سائدة فيه خلال القرون الأربعة الأولى بعد الهجرة وكان التطور في هذا الميدان أبطأ منه في غيره من ميادين الفن الإسلامى . وفصلا عن ذلك فقد كان الإقبال على استعمال الزجاج في فجر الاسلام غظبا وكانت الأساليب الفنية في هذا العصر مشتركة بين الأقاليم الإسلامية المختلفة ، فلسنا

نستطيع أن ننسب بعض التحف الزجاجية إلى العراق دون مصر أو الشام أو إلى إيران دون أى إقليم إسلامي آخر ، اللهم إلا إذا قام على صحة هذه النسبة دليل يمكن الاطمئنان إليه .

ومهما يكن من شيء فإن الزعامة في إنتاج التحف الزجاجية في فجر الاسلام كانت لمصر والشام . وكان صانعو الزجاج في العراق يقلدون أشكال الأواني والأساليب الزخرفية في التحف الزجاجية التي كانت تنتجها أمهات المدن في سوريا وفلسطين مثل صور وأنطاكية وعكا والخليل ودمشق وحلب . وقد كتب الثمالي المتوفى في القرن الخامس الهجري (١١١م) أن المثل كان يضرب برقة الزجاج السوري ونقاوته . ومن النصوص التاريخية التي جاء فيها ما يشهد بتقدم مدينة حلب في صناعة الزجاج حكاية في باب فضل القناعة من كتاب «جلستان» للشاعر الإيراني سعدى ، تحدث فيها عن تاجر ثرثار أخبره أنه يستعد لرحلة بعيدة فسأله سعدى أين تكون تلك السفرة . وأجاب التاجر : « أريد أن أحمل الكبريت من إيران إلى الصين فقد سمعت أن له قيمة عظيمة فيها . ومن هناك أخذ الخزف الصيني إلى بلاد الروم ، ثم أحمل الديباج الرومي إلى الهند والفولاذ الهندي إلى حلب . وأخذ الزجاج الحلبى إلى اليمن والأقمشة اليمنية إلى إيران » .

وصفة القول أن التحف الزجاجية المعادية في فجر الاسلام كانت لا تختلف كثيرا عن التحف الزجاجية التي عرفتها الأقاليم الإسلامية قبل الفتح العربى ، وأن أمهل أنواع التحف الزجاجية من حيث الدرس والتاريخ هي التي ظهرت بعد القرن الخامس الهجري (١١١م) حين وصل الفنانون إلى أساليب جديدة ازدهر بعضها في أقاليم معينة وفي فترات محدودة في التاريخ الإسلامى .

ولذلك كله كان الأفضل أن تدرس التحف الزجاجية في فجر الاسلام بحسب زخارفها وأساليب صناعتها . فهناك زجاج لا زخارف عليه ، فلا يمتينا منه إلا أشكال الأواني المختلفة^(١) . والملاحظ أنها أقل أناقة من أشكال الأواني في العصر الرومانى . وهي مع ذلك متنوعة جدا . أما الزجاج ذو الزخارف فأنواع شتى ، بحسب الأساليب المتبعة في رسم زخارفه ، فنه نوع ذو ثنائيا وضلوع . وكان الصانع يصلون إلى إنتاجه بواسطة فتح الزجاج في قالبين ، الواحد بعد الآخر . ومنه نوع ذو رسوم منفوخة في قالب . وكان القالب في المادة من قطعتين من الفخار أو المعدن أو الخشب . وثمت قوالب من قطعة واحدة ولكن جزءها



(شكل ٤٧٥) كأس من الزجاج ، من صناعة مصر فيما بين القرنين الثاني والرابع بعد الهجرة . وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .



(شكل ٤٧٦) كأس من الزجاج الإسلامي في القرن الأول أو الثاني بعد الهجرة (١-٢ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي بمتاحف برلين .

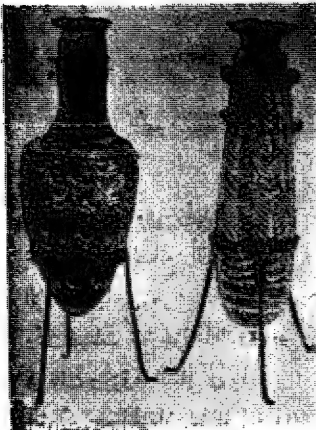
العلوي أعرض من جزئها السفلي بحيث يمكن الصانع أن يخرج الإناء الزجاجي من القالب وتمت قنينات نفخ جزؤها العلوي في قالب وجزؤها السفلي في قالب آخر ثم جمع الجزآن ليؤلفا إناء واحدًا . وقوام الزخرفة في التحف الزجاجية ذات الرسوم المنقوشة في القالب في فجر الإسلام الدوائر ذات المركز الواحد والكتابات



(شكل ٤٧٨) قنينة من الزجاج فوق ظهر جل . من صناعة مصر في فجر الإسلام . وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .



(شكل ٤٧٧) إناء صغير من الزجاج من صناعة الشرق الأدنى في فجر الإسلام وكان محفوظا في القسم الإسلامي من متاحف برلين .



(شكل ٤٧٩) قنيتان من الزجاج من صناعة مصر أو الشام في فجر الإسلام . في متحف الآثار الإسلامية بجامعة فؤاد الأول

والرسوم الهندسية وزخارف أخرى تشبه أقراص المسل^(١) .

ومن الزجاج ذى الزخارف نوع ذو رسوم مختومة (شكلى ٤٧٥، ٤٧٦)، وآخر ذو رسوم مصنوعة بآلة كاللقط أو النقاش^(٢)، وثالث ذو زخارف محفورة أو مقطوعة على الدولاب، ورابع ذو خيوط زجاجية وأقراص مضافة^(٣) (شكل ٤٧٧) . وقد يركب الإناء فوق تمثال حيوان أو طائر^(٤) (شكل ٤٧٨) ومن هذا الزجاج ذى الزخارف نوع ذو خيوط مضافة ومضبوطة في سطح الإناء في رسوم متمرجعة وملونة تكسب التحفة نوعا من زخارف المرمى (شكل ٤٧٩) . وهذا النوع قديم في الشرق الأدنى . وقد ظل معروفا إلى القرن

(٢) المرجع نفسه ، اللوحات ١٥ — ١٩

(٤) المرجع نفسه ، اللوحات ٢٠ — ٢٢

(١) المرجع نفسه ، اللوحات ٨ — ١٤

(٣) المرجع نفسه ، اللوحات ٢٠ — ٢٨



(شكل ٤٨٠) ختم زجاجي باسم
عبد الله بن الحجاج . مؤرخ من سنة
١١٠ هـ (٧٢٩ م) .

للساج المجرى^(١) (١٣ م) . ومنه نوع آخر
فوزخارف منقوشة في الزجاج « على البارد » أي
لم تحرق فيه ، وتمت زخارف مذهبة أوبالبريق المعدني^(٢) .
ويُظن أن استعمال البريق المعدني في الزجاج عُرف في
مصر قبل الإسلام كما يظهر من اثنتين صغيرين في
متحف فكتوريا والبرت ، يمكن أن تُقرن رسومهما
برسوم المنسوجات القبطية^(٣) . ولكننا لا نطعن
إلى أن الزخارف الموجودة على بعض الأواني الزجاجية
قبل الإسلام مرسومة بالبريق المعدني ، على الرغم
من أنها تشبهه في اللون .

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة ومتحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد
الأول مجموعات طيبة من التحف الزجاجية التي ترجع إلى فجر الإسلام ، كما أن بعض المتاحف
والمجموعات الفنية الخاصة في أوروبا وأمريكا تضم من تلك التحف الزجاجية ما يمثل كثيراً
من الأشكال والأساليب الفنية التي عرفها صنّاع الزجاج في القرون الخمسة الأولى بعد
الهجرة . والطريف أن أشكال بعض هذه التحف من التنوع والإبداع بحيث تشمل معظم
الأشكال التي نعرفها في التحف الزجاجية التي تخرجها المصانع في العصر الحاضر . والحق
أن دراسة اللوحات ، التي وضّح بها الدكتور لأم مؤلفه الكبير عن الزجاج الإسلامي
تسفر عن ملاحظات طريفة في هذا الميدان .

ومن المصنوعات الزجاجية في فجر الإسلام أقراص زجاجية كانت تتخذ عيارات للوزن
(شكل ٤٨٠) أو الكيل ، فيطبع بها على الأواني لبيان أحجامها المختلفة^(٤) . وكثير منها
بأسماء ولاية مصر وبأسماء الخلفاء الفاطميين . والمعروف أن الزجاج كان يستعمل بمصر في هذا
الشأن خلال العصر الروماني .

(١) — المرجع نفسه ، اللوحات ٢٩ — ٣٢

(٢) — المرجع نفسه ، اللوحة ٣٤

(٣) Butler: Islamic Pottery. Martin: Lustre on Glass and Pottery

(٤) Lane-Poole: Cologue of Arabic glass Weights, British Museum. Rogers

Bey: Glass as a Material for Standard Coin Weights. F. Petrie: Glass Stamps and Weights.



(شكل ٤٨١) كأس من الزجاج من صناعة مصر أو الشام فيما بين القرنين الثالث والخامس بعد الهجرة (٩ - ١١ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

الزجاج والبلور الفاطمي في مصر والشام

تقدمت صناعة التحف الزجاجية في العصر الفاطمي تقدما عظيما ، كان سبيلا إلى بلوغها الذروة العليا في عصر المماليك ، الذي صنعت فيه المشكايات المصوّهة بالنيّنا . وهي نغز صناعة الزجاج عند المسلمين على الإطلاق .

وقد جاء فيما كتبه ناصر خسرو عن رحلته في مصر بين عامي ٤٣٩ و ٤٤١ هـ (١٠٤٦ - ١٠٥٠ م) أن البقالين والمطارين وبائمي الخردة كانوا يقدمون الأواني الزجاجية والخزفية والورق ليوضع فيها ما يبيعونه ، فلم يكن لازما أن يبحث المشتري عن شيء يضع فيه ما يبتاعه .

وكانت مرا كز صناعة الزجاج في القسطاط ومدينة النيوم والأشونين والشيخ عبادة



(شكل ٤٨٢) قنينة من الزجاج ، من صناعة مصر أو الشام في القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (١١ — ١٢ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .

والاسكندرية . وطبيعى أن زخرفة الزجاج في بداية العصر الفاطمى لم تكن تختلف كثيراً عن زخرفته في عصر الإخشيديين وأنها أخذت تتطور بعد ذلك ليصبح لها الطابع الفاطمى . على أن هذا التطور كان في دقة الصنعة وإتقان الزخرفة وغناها أكثر مما كان في الأساليب الفنية أو الشكل ، فإننا نرى في العصر الفاطمى ما كنا نراه قبله من تزيين الأواني الزجاجية بالنفخ والضغط والخيوط الرفيمة والقطع وما إلى ذلك من الأساليب الفنية (الأشكال ٤٨١ و ٤٨٢ و ٤٨٣) .

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة قطعة من سلطانية مصنوعة من الزجاج الأبيض اللبني وعليها زخارف عظيمة البروز ، كان قوامها شريطاً فيه رسم تيموس متعابلة وفوقه كتابة بالخط الكوفي^(١) . والراجح أن هذه القطعة ترجع إلى بداية العصر الفاطمى . ومن التحف الزجاجية الفاطمية قاقم أو قنينات لها جسم كروى تماماً (شكل ٤٨٤) أو كروى ذو فصوص

(شكل ٤٨٥) ورقبة اسطوانية طويلة وعليها زخارف هندسية أو حيوانات في جامات .

ومن التحف الزجاجية النادرة مقلدة في القرن السادس الهجرى (١٢ م) كانت محفوظة في القسم الإسلامى من متاحف برلين (شكل ٤٨٦) . وهى من زجاج سميك يقلدون به البلور الصخرى .

ولعل أبعد المنتجات الزجاجية الفاطمية وأعظمها قيمة من الناحية الفنية هى الزجاج المذهب والمزين بزخارف تبدو كالبريق المعدنى . وكان الدكتور بتلر Butler أول من لفت النظر إلى هذا النوع من الزجاج وذلك في كتابه عن الخزف الإسلامى^(٢) ؛ إذ أنه اعتمد على بعض قطع منه ليدعم نظريته في أن البريق المعدنى كان معروفا في مصر قبل الإسلام . وهى

Wiet : Album du Musée Arabe pl. 90 (١)

A. Butler : Islamic Pottery (٢)



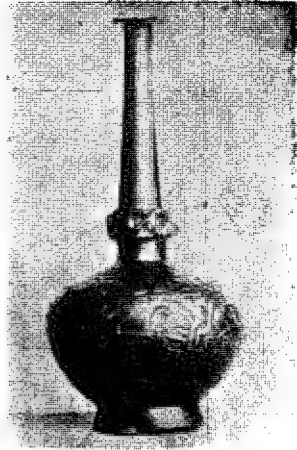
(شكل ٤٨٣) قنينة من الزجاج، من صناعة مصر في القرن الرابع أو الخامس بعد الهجرة (١٠ - ١١ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .

النظرية التي أيدها مارتن^(١) وجلو^(٢) . وقد وصلت إلينا بعض آنية كاملة من هذا النوع ، ولكن مما يؤسف له أنها ليست واضحة الدلالة على أن رسومها بالبريق المعدني على نجوممازى في قطع مكسورة عثر عليها في حفائر الفسطاط وحفظت في دار الآثار العربية بالقاهرة أو تسربت إلى المتاحف والمجموعات الفنية الأخرى . وقد عثر في حفائر سامرا على بعض قطع من الزجاج عليها زخارف من فروع نباتية تبدو كأنها بالبريق المعدني ، مما يحتمل معه أن استعمال البريق المعدني كان معروفا في العراق في القرن الثالث الهجري .

ومن الآنية الكاملة التي وصلت إلينا ويرجح أنها من صناعة مصر في العصر الفاطمي

(١) Martin : Lustre on Glass and Pottery

(٢) Gallois (in Burlington Magazine, Oct 1928, p. 186)



(شكل ٤٨٥) ققم من الزجاج ، من صناعة مصر
في القرن السادس الهجري (١٢ م) . في متحف
الآثار الاسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول .

(شكل ٤٨٤) ققم من الزجاج ، من صناعة مصر
في القرن السادس الهجري (١٢ م) . وكان
محفوظا في القسم الإسلامي من متاحف برلين

إناء من الزجاج الأخضر ، صغير على هيئة القلة^(١) . وقوام زخرفته أشترطه أفقية وفروع
نباتية منقوشة بلون بني يرجح أنه بالبريق المعدني . ومنها سخن من الزجاج الأخضر في مجموعة
سمو الأمير يوسف كمال^(٢) ، قوام زخرفته رسم وريدة في قاعه ورسم حرف «كا» مكررين
أربع عشرة مرة في حافته . والراجح أنه يرجع أيضا إلى العصر الفاطمي . ومنها كذلك
سلطانيتان صغيرتان في المتحف البريطاني^(٣) ، قوام الزخرفة في كل منهما شريط من
الفروع النباتية .

ومن أنواع الزجاج ذى البريق المعدني نوع أحمر عليه زخارف من رسوم طيور ووريقات
تشبه ما نعرفه على الخزف ذى البريق المعدني في العصر الفاطمي^(٤) . بل يقال إن هناك قطعة من

Kühnel : Islamische Kleinkunst p. 180 fig 148 (١)

Lamm : Mittelalterliche Gläser II, pl. 34 (٢)

(٣) المجمع نفقة ، اللوحة رقم ٣٧ (٩ - ١٠)

(٤) المرجع نفسه ، اللوحات رقم ٤٠ - ٤٥



(شكل ٤٨٦) . قلمة من الزجاج من صناعة مصر في القرن السادس الهجرى (١١ م) . وكانت محفوظه في القسم الإسلامى من متاحف برلين .

هذا النوع عليها امضاء سمد^(١) . والشاهد أن القطع غير المتقازة من هذا النوع تتكون زخاوفها من رسوم نباتية أو من أشرطة ورسوم هندسية ، وكثيرا ما نرى هذه الرسوم

الهندسية على قنينات مضلمه وبلون فضي^(١).

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة قاع إناء زجاجي أخضر اللون (رقم السجل ١٨٦٧)، قطره خمسة سنتيمترات ونصف وعليه بالبريق المعدني خمسة أسطر من كتابة بخط نسخ، لا تزال بعض حروفه قريبة من الخط الكوفي. ونص هذه الكتابة: «عمل عباس بن نصير بن أبي يوسف بن جرير من سعيد التلاوي^(٢)»

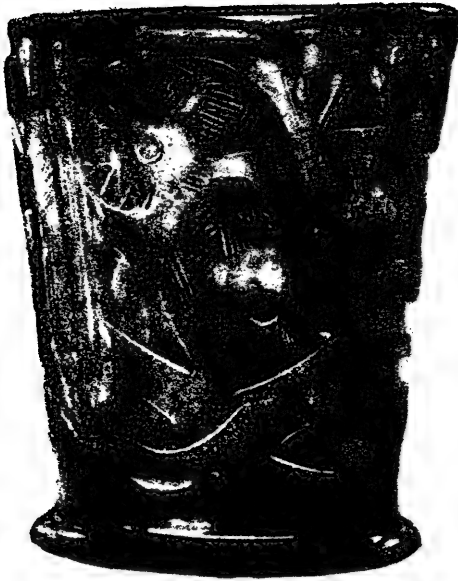
ومن التحف الزجاجية الشهيرة أقداح يسميها الفرييون كؤوس القديسة هدويج Hedwigsglass وهي مصنوعة من الزجاج السميك الثقيل ذي الزخارف المقطوعة والمضبوطة والأصل في هذه التسمية أن كُتبت من هذا النوع كائناً في حياة القديسة هدويج الألمانية والتوفاة سنة ١٢٤٣ م. وتتميز هذا الأقداح بأسنانه في هيئتها العامة، تشبه شكل الدلو والسطل وبأن دوائر قاعدتها بارز إلى الخارج، وبأن سطحها تقطيه زخارف مقطوعة تمتد على مساحته كلها حتى أنه من المسير تميز الأرضية من الموضوعات الزخرفية. وتتألف هذه الزخارف من أسود وطيور ناشرة أجنحتها وأشجار خلد ومراوح تخيلية. وعلى إحدى هذه الكؤوس رسم هلال وعدد من النجوم كأنها رنك، كما أن على بعضها رسم ترسة غربية تشبه شكل العين^(٣) والمعروف من كؤوس القديسة هدويج نحو عشر تحف، أهمها موجود في كاتدرائية مدينة مندن Minden بمقاطعة بروسيا، وفي كاتدرائية كراكاو ببولندة وفي متحف امستردام Rijksmuseum وفي المتحف الألماني بمدينة نورنبرج وفي متحف غوطا وبرزلاو وفي كاتدرائية هلمرشتايد بمقاطعة بروسيا. وقد كان الاختلاف كبيراً بين مؤرخي الفنون على تحديد الإقليم الذي صنعت فيه هذه الكؤوس، فنسبها بعضهم إلى بوهيميا وإلى أقاليم اللانية أخرى، كما نسبها معظمهم إلى مصر في القرن السادس الهجري (١٢م). وقد كشفت فنانة زجاجية من العصر الفاطمي، وهي محفوظة الآن في متحف بنات كي بأثينا، وعليها زخارف تشبه زخارف كؤوس القديسة هدويج وترجع نسبة هذه الكؤوس إلى مصر. وعلى كل حال فإن الراجح أن القديسة حصلت على ما كان لديها من تلك الكؤوس عند زيارتها للحج في الأماكن المقدسة لفلسطين.

ونظراً أن كؤوس القديسة هدويج كانت من التحف الزجاجية التي تحمل عمل الأواني المصنوعة من البلور لأنها أقل نفقة منها، ولكنها تشبهها في الزخارف، إلى حد كبير، وهذا

Lamm : Mittelalterliche Gläser II pl. 40 (10—11) (١)

Répertoire VI p. 76. (٢)

Lamm : Mittelalterliche Gläser II pl. 63. (٣)



(شكل ٤٨٧) إحدى الكؤوس الزجاجية المعروفة باسم كؤوس القديسة هديج . من صناعة مصر في القرن الخامس الهجري (١١ م) ومحفوطة في متحف امستردام

يؤيد أن هذه الكؤوس من المنتجات المصرية .

أما البلور فقد أقبل عليه القوم لأنه أصلب من الزجاج العادي وألطف منظرًا ، وأنخذوا منه آنية اعتقدوا أن للشرب فيها فوائد . وازدهرت صناعة الأواني البلورية في العصر الفاطمي بوجه خاص . وكانت موضع إعجاب الرحالة الإيراني ناصر خسرو ، فسجل في حديث رحلته أن الأواني البلورية التي رآها في سوق القناديل على مقربة من جامع عمرو كانت غاية في الجمال والأبداع . وذكر في هذه المناسبة أن البلور كان يجلب من بلاد المغرب حتى قبل رحلته بزمان وجيز . ثم جئ ببعضه من إقليم البحر الأحمر ، وكان هذا النوع الجديد أجمل من المغربي وأشرف . ومن المحتمل أن التوفيق إلى استعمال البلور الصخري من مصر نفسها كان سببا في انخفاض ثمنه وإنتاج التحف الكثيرة منه ، حتى استطاع الخلفاء والوزراء



وعلى القوم في مصر
الفاطمي أن يجمعوا منها
القادر الكبيرة التي جاءت
الإشارة إليها في كت:
التاريخ والأدب .

ومعظم ما نعرفه من
التحف الإسلامية
المصنوعة من البلور محفوظة
في كنائس الغرب ومتاحفة
ولعل السر في الحرص
عليه وبقائه إلى الآن أن
البلور الصخري كان يعتبر
رمزا للنقاء الروحي نظرا
لشفوفه ونقاوته ، فكان
الغربيون يحفظون فيه بعض
المخلفات المقدسة . إوني
مجموعة هراي بدار الآثار
الغربية بعض تحف صغيرة

من البلور الصخري ، من
بينها قنينات صغيرة ،

بعضها له عدة أضلاع ومن بينها قطع لاعبة الشطرنج كما أن من بينها تحفا صغيرة لسنا نعرف
حقيقة استعمالها^(١) .

وليس تحديد التاريخ الذي ترجع إليه التحف المصنوعة من البلور الصخري أمرا يسيرا ،
فبعض تلك التحف يرجع إلى ما قبل العصر الفاطمي ، وقد يكون من مصر في مصر

البزنطى^(١) أو من بزنطة نفسها^(٢) أو من إيران^(٣) أو من العراق أو مصر في القرن الثالث الهجرى^(٤) (٩ م)

أما سائر التحف البلورية فإننا نعرف اثنتين منها ، على كل منهما كتابة تحدد تاريخها : الأولى إبريق على هيئة الكثرى ، محفوظ في كنوز كاتدرائية سان ماركو بمدينة البندقية (شكل ٤٨٨) . وقوام الزخرفة المقطوعة في هذا الإبريق رسم أسدين بينهما شجرة الخلد ، وعلى المقبض تمثال خروف صغير . وبين رقبة الإبريق وبدنه شريط من الكتابة الكوفية نصها : « بركة من الله الإمام المزيبالله »

والتحف الثانية المؤرخة حلقة من البلور على شكل هلال في التحف الجرمانى بمدينة نورنبرج بالمانيا^(٥) ، وعليها ، بالخط الكوفى ، العبارة الآتية : « لله الدين كله الظاهر لإعزاز دين الله أمير المؤمنين »

وفي كاتدرائية مدينة فرمو Fermo بإيطاليا إبريق من البلور الصخرى ، رقبته مفقودة وعلى بدنه زخرفة من طائرين متواجهين ، بينهما فروع نباتية غاية في الدقة^(٦) ، وفوق ذلك شريط من الكتابة الكوفية ، نصها : « بركة وسرور بالسيد الملك المنصور » . ولا يمكن أن يكون المقصود هنا الخليفة الحاكم بأمر الله أبو على المنصور أو الخليفة الأمر بأحكام الله أبو على المنصور ، كما يظن الدكتور لام Lamm ، فإن لقب السيد الملك يشير إلى الوزراء في آخر العصر الفاطمى .

ومما يساعد في بعض الأحيان في تقدير التاريخ الذى صنعت فيه التحف البلورية الإسلامية المحفوظة في كنائس أوروبا ومتاحفها أن بعضها مركب على قطع أخرى معظمها من المادن النفيسة المصنوعة في أوروبا والتي يمكن معرفة تاريخها بطرازها الفنى أو بما تتصل به من حوادث^(٨) .

واللاحظ في التحف المصنوعة من البلور الصخرى أن أقدمها تكون زخارفه تامة البروز

(١) المرجع نفسه ، اللوحة ٦٤ (١)

(٢) المرجع نفسه ، اللوحة ٦٤ (٢)

(٣) المرجع نفسه ، اللوحة ٦٤ (٣)

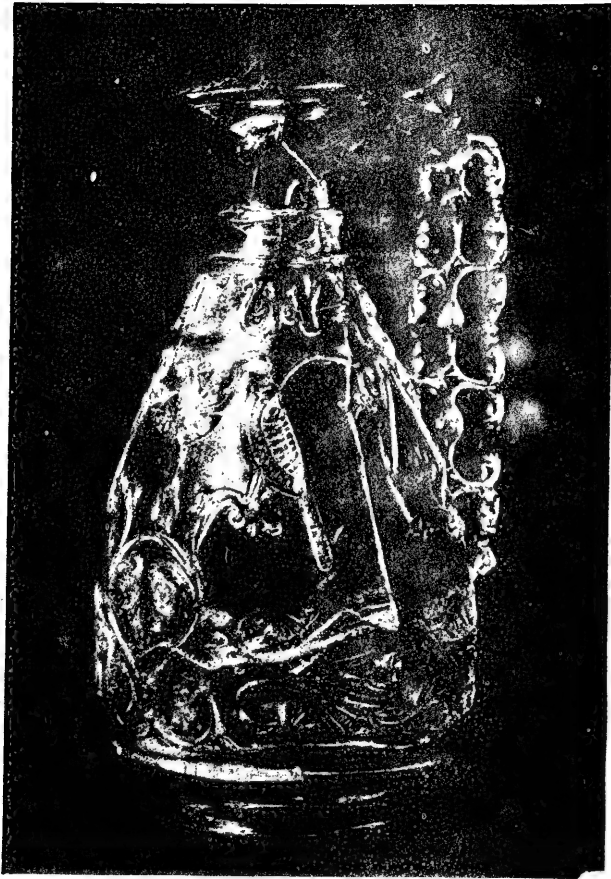
(٤) المرجع نفسه ، اللوحة ٦٤ (١٢)

(٥) المرجع نفسه ، اللوحة ٧٥ (٢١)

(٦) المرجع نفسه ، اللوحة ٦٧ (٧)

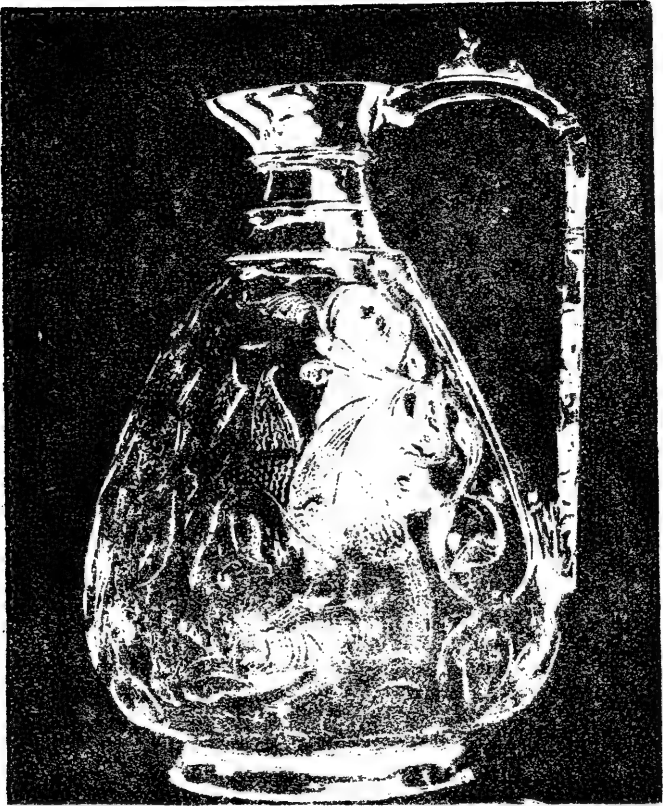
(٧) المرجع نفسه ج ١ ص ١٩٥ (٧)

(٨) المرجع نفسه ج ١ ، اللوحات ٦٨ — ٧٥



(شكل ٤٨٩) إبريق من البلور الصخرى . من صناعة مصر في القرن الخامس الهجرى (١١ م) .
وعُفُوْظ في متحف اللوفر

وقطعها في البدن ظاهراً ، بينما نرى في التحف التي ترجع إلى نهاية العصر الفاطمي أن بروز
الزخارف بسيط . ولا يكاد يفصلها تماماً عن بدن التحفة أو أرضية الرسم . وعلى كل حال فإننا
ما وصل اليها من هذه التحف متنوع الأشكال والأحجام ، من إبريق على هيئة الكثرى



(شكل ٤٩٠) إبريق من البلور الصخري . من صناعة مصر في القرن الخامس الهجري (١١ م) ومفوظ في متحف فكتوريا وألبرت

إلى فناجين وصحون وقنينات وكؤوس وعلب وقطع شطرنج وغير ذلك .
لما الأباريق فنما واحد في متحف اللوفر ، أصله من كاتدرائية سان دني Saint Denis
وارتفاعه واحد وعشرون سنتيمترا وعليه زخرفة من شجرة فيها مراوح تخيلية يحف بها
من الجانبين رسم ببناء (شكل ٤٨٩) . وفوق هذه الزخرفة كتابة دعائية بالخط الكوفي

ويظن أن هذه التحفة كانت هدية من روجر الثاني ملك صقلية إلى الكونت تيبولت Thibault de Champagne وأن هذا النيل قدمها هدية إلى الأب سوجر التوفى سنة ١١٥١ م. والراجح أنها ترجع إلى القرن الخامس الهجري (١١ م).

وفي متحف فكتوريا والبرت إبريق آخر من هذا النوع ، ارتفاعه واحد وعشرون سنتيمترا ونصف ، وقوام زخرفته مجموعتان من الحيوان تتألف كل منهما من رسم صقر ينقض على غزال ليفترسه (شكل ٤٩٠) .

وفي قصر بيتي Palazzo Pitti بفلورنسة إبريق ثالث من هذا النوع وتتألف زخرفته من رسم يجمعتين ، بينهما فرع نباتي متقن وفوقهما كتابة دعائية بالخط الكوفي^(١). وفي متحف الأرميتاج إبريق آخر ذو مقبض قائم الزاوية وحول عنقه انقصور شريط ، وبه زخرفة من فرع نباتي دائر ، وأما بدنه فعليه رسم أربعة أسود ، كل اثنين منها متواجهان^(٢). وثمت أباريق أخرى ، معظمها له مقبض مستقيم وفي أعلاه تمثال صغير لحيوان أو طائر يرتكز عليه الإبهام عند مسك الإبريق ، والبدن مزين بزخارف مقطوعة ، قوامها حيوانات أو طيور أو فروع نباتية مرسومة في بعض الأحيان بأسلوب قد يحمل على الشك في صحة نسبتها إلى الفن الإسلامي ويحملنا نرجح أنه صنع في الغرب تقليداً للنماذج التي لا شك في صحة نسبتها إلى الشرق .

ومن أهم الأنواع الأخرى التي نعرفها من التحف البلورية قنينات ذوات جسم كروي ورقبة أسطوانية^(٣) . كما أن هناك بعض كؤوس أو قنينات أسطوانية الشكل ، بينها ما له رقبة وما لا رقبة له . أما زخارفها فن فروع نباتية . ومن أبدعها واحدة في كاتدرائية سان ماركو بمدينة البندقية ، لها رقبة ضيقة وعليها كتابة دعائية^(٤) . ويزعم القوم أنها تنسب على قط من دم السيد المسيح عليه السلام .

وفي بعض المتاحف والمجموعات الأثرية أباريق من البلور الصخري ، بنسها على هيئة كبرى ولكنه ذو فصوص . ومنها واحد في متحف تاريخ الفنون في فيينا ، له مقبضان جيلان (شكل ٤٩١) . ويقال إنه كان من جهاز الأميرة الإسبانية ماريانيريا ، الزوجة الأولى للقيصر

(١) المرجع نفسه ج ٢ اللوحة ٦٦

(٢) المرجع نفسه ، اللوحة ٦٧ (٥)

(٣) المرجع نفسه ، اللوحة ٦٧ (١١ و ١٢ و ١٣)

(٤) المرجع نفسه ، اللوحة ٦٩



شكل ٤٩١) إناء من البلور الصخري من صناعة مصر في القرن الخامس أو السادس الهجري (١١-١٢م)
وكان محفوظا بمتحف تاريخ الفنون في فيينا

ليوبولد الأول ، وقد توفيت سنة ١٦٧٣ م . وازاحج أن هذه التحفة الفاطمية ترجع إلى
القرن الخامس الهجري (١١ م) .

أما قطع الشطرنج فأهمها في مجموعة الكونتس دي بهاج Contesse de Béhague في باريس^(١).

الزجاج المزهب والمموه بالبنا في مصر والشام في عصرى الأيوبيين والمماليك.

بلغت صناعة التحف الزجاجية الإسلامية أوج عزها في مصر والشام فيما بين القرنين السادس والتاسع بعد الهجرة (١٢ - ١٥ م) برعاية السلاطين الأيوبيين والمماليك. وكان نغز هذه الصناعة تزين التحف بالزخارف المذهبة والمموهة بالبنا. وطبيعى أن أصول هذه الأساليب الفنية الجديدة ترجع إلى عصر سابق لهذا الزمن الذى بدت فيه كاملة النمو. فالراجح أن هذه الأصول ترجع إلى العصر الناطقى حين بدأ صناع الزجاج يزينونه بالزخارف المذهبة والمدهونة بالألوان التى تبدو كأنها البريق المعدنى فى بعض الحالات، ولا شك فى أنها بالبريق المعدنى نفسه فى حالات أخرى.

وكانت الزعامة فى إنتاج هذا الزجاج ذى الزخارف المموهة بالبنا للشام ومصر، وإن تكن صناعته قد عرفت فى إيران وال عراق. وقد عثر فى مدينة الرقة على قطع مكسورة من هذا الزجاج فنسبت إلى هذه المدينة طائفة من التحف الزجاجية المموهة بالبنا فيما بين الجزء الأخير من القرن السادس والجزء الأكبر من القرن السابع الهجرى (١٢ - ١٣ م) ومعظمها كؤوس مفرطحة من أعلاها. ولعل أشهرها الكأس المنسوبة إلى شارلمان والمحفوطة فى متحف شارتر^(٢) Chartres. وارتفاعها أربعة عشر سنتيمترا وقوام زخرفتها شريط من عبارة دعائية وآخر من فروع نباتية، بينهما منطقة من أشكال هندسية مختلفة ومتشابهة ومملوءة بحبيبات بيضاء وزرقاء. والراجح أن هذه الكأس ترجع إلى نهاية القرن السادس الهجرى (١٢٠ م). وطبيعى أنه لا أساس للقصة التى تزعم أن الإمبراطور شارلمان أهدى هذه الكأس لإحدى الكنائس الفرنسية، حيث كانت محفوظة إلى سنة ١٧٩٨.

ومن الكؤوس المنسوبة إلى الرقة، والتى ترجع أيضاً إلى نهاية القرن السادس كس فى متحف مدينة دواى Douai تعرف باسم «كأس القسس الثمانية» لأن سيدة وقفت بعض المال مع هذه الكأس على كنيسة تلك المدينة فى القرن الرابع عشر الميلادى للاتفاق على ثمانية

(١) المرجع نفسه، اللوحة ٧٧

(٢) المرجع نفسه، اللوحة ٩٦ (٣)



(شكل ٤٩٢) أكواب من الزجاج سدوه بالطين ، من صناعة الشام في القرن السابع الهجري (٢١٣) وكانت مملوئة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

قسم يشربون منها مرة في السنة إحياء لذكرها . وقوام الزخرفة في هذه الكؤوس شريطان من الكتابة بينهما منطقة فيها دوائر وأشكال هندسية مملوءة بالحبيبات البيضاء والزرقاء^(١) . والواقع أن هذه الحبيبات من أهم مميزات هذا الزجاج النسوب إلى الرقة . كما أن من مميزاتة أيضاً سمك الخطوط التي تؤلف رسومه المختلفة . وكتاباتة بخط النسخ وقد نجد عليه رسوم طيور ورسوم آدمية ، ولكنها أقل دقة من الرسوم التي نراها على الزجاج النسوب إلى مدن الشام (شكل ٤٩٢) .

وتمت مجموعات من الزجاج الموه بالطين نسبها الدكتور لام إلى النسطاط أو حلب أو دمشق ، ولكنها لا تطعن إلى هذه النسبة ولا نجد من الأدلة ما يكفي لنسبة بعض هذه التحف الزجاجية إلى مدينة بعينها من مدن الشام أو مصر .

ومهما يكن من الأمر فقد أقبل صناع الزجاج أواخر في القرن السابع الهجري على استعمال الرسوم الآدمية في زخارفهم وكالوا يضعونها في أشرطة مختلفة الموضع أو في مناطق مستطيلة أو دائرية .



ومن أمثلة ذلك قنينة
أو دورق من الزجاج الموه
باليينا كانت محفوظة في القسم
الإسلامي من متاحف برلين
(شكل ٤٩٣) . وارتفاع هذه
التحفة ثمانية وعشرون سنتيمترا
وعيطها تسمية وخمسون . وعليها
تذهيب كبير لا يزال حافظا لبهائه
ورونقه . واليينا متعددة الألوان
ففيها الأحمر والأبيض والأخضر
والبنى والأسفر . أما قوام
الزخرفة . فمصابة من الكتابة
يمخط الثلث على رقبة القنينة ،
لونها أزرق وتقوم على فروع
نباتية متعددة الألوان . وتمت
هذه المصابة بشرط من الزخارف
المجدولة . وعلى بدن القنينة
مقطعة عريضة فيها رسم إثني
عشر فارسا من لاعبي الصوالبة
وحمل رؤوسهم هالات . وفوق
هذه المنطقة إفرز من رسوم

(شكل ٤٩٣) قنينة من الزجاج الموه باليينا ، من صناعة الشام في
القرن السابع الهجري (١٣ م) . وكانت محفوظة في القسم
الإسلامي من متاحف برلين

حيوانات تجرى : أرانب وكلاب وغزلان ودب . ويفصل بعضها عن بعض ثلاث
وريدات ذوات خمسة فصوص . وفوق هذا الإفرز رسوم فروع نباتية محرفة عن الطبيعة
فلوها رسوم ثلاث بطات . وفي الجزء السفلي من بدن القنينة عصاة من زخرفة مجدولة .
وزجاج هذه التحفة دقيق الصنعة وبه تضليع بسيط . أما اليينا فقد أصاب الفنان في استعمالها
قسطا وافرأ من التوفيق . وترجع إلى القرن السابع الهجري (١٣ م) ولعلها من صناعة
دمشق أو حلب .

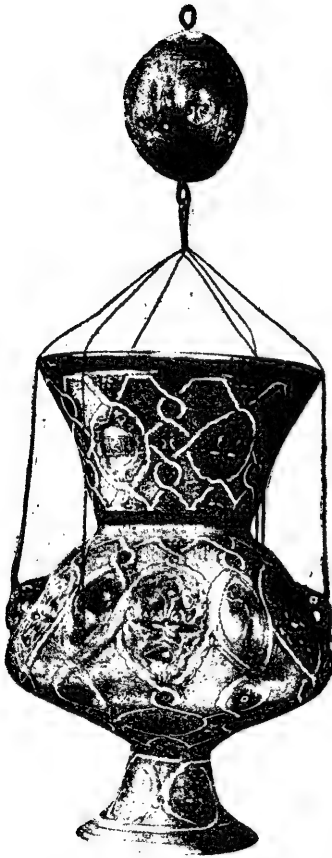


ومن أمثلته أيضاً قنينة أو
دورق في مجموعة سمو الأمير
يوسف كمال ، ارتفاعها أربعون
سنتيمتراً . وقوام الزخرفة في
هذه التحفة طيور وموضوعات
نباتية في أسلوب صيني ظاهر .
وعلى بدنّها ثلاث حامات كبيرة
تضم رسوم طرب وموسيقى
(شكل ٤٩٤) . والينا متعددة
الألوان من ذهبي وأزرق
وأبيض . ويظن أن مثل هذه
الأواني ذات الرسوم المتأثرة
بالأساليب الفنية الصينية كانت
تصنع لتصدر إلى بلاد الصين
ولاسيما أن عددا وافراً منها
قد وجد في تلك البلاد . والراجع
أنها من صناعة الشام في نهاية
القرن السابع أو بداية الثامن بعد
الهجرة (١٣ - ١٤ م) .

(شكل ٤٩٤) قنينة من الزجاج الموه بالينا ، من بلاد المزيريه
في القرن السابع أو الثامن الهجري (١٣ - ١٤ م) . في مجموعة
سمو الأمير يوسف كمال

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة قنينة من الزجاج الموه بالينا باسم الملك الناصر صلاح
الدين سلطان دمشق وحلب التوفي سنة ٦٥٨ هـ (١٢٦٠ م) . وعلى بدنّها ثلاث جامات
مزينة بفروع نباتية^(١) .

ولا ريب في أن أبداع ما وصل إليه صناع الزجاج المسلمون يتجلى في الشكليات الموهمة
بالينا . وفي دار الآثار العربية بالقاهرة أكبر مجموعة معروفة من هذه التحف النفيسة ، التي
لا يزيد المروف منها الآن عن ثلاثمائة مشكاة كاملة في العالم كله . وتليها في عظم الشأن
المجموعة المحفوظة في المتحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك .



(شكل ٤٩٥) مشكاة من الزجاج الموه بالينا ، من
صناعة مصر أو الشام في القرن الثامن الهجرى (١١٤٤ م)
ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

وهذه المشكيات أغطية مصاييح؛ إذ لم
تكن قضاء بوضع الزيت والفتيل فيها
مباشرة، بل كانوا يضعان في مسرجة (قراءة)
ثبت بسلك في حافة المشكاة . وكان لكل
مشكاة مقابض بارزة أو آذان تشبك فيها
ثلاث سلاسل أو أكثر من الفضة أو
النحاس الأصفر . تجمع كلها عند كرة
مستديرة أو بيضية وتبدأ عند هذه الكرة
السلسلة التي تعلق بها المشكاة في السقف
(شكل ٤٩٥) . وكانت تلك الكرات
البيضية أو الثامنة التكويرة تتخذ من الزجاج
الدهون بالينا كالمشكيات نفسها أو من
القاشاني أو بيض النعام . ورقبة المشكاة
على شكل قمع ، أما بدنها فتنتفخ ينسحب
إلى أسفل وينتهي بقاعدة تقوم عليها المشكاة
إذا لم تعلق .

وزجاج المشكيات أبيض مائل إلى
الصفرة أو الخضرة . ونرى به فقاعات هواء
صغيرة لا تصل إلى حد تشويهه ، ولا سيما
أنها من الميوب العامة في الزجاج المصنوع
في الشرق . أما الينا التي يدهن بها زجاج
المشكيات فخمراء وزرقاء وخضراء وبيضاء
ووردية اللون . وقوام الزجاج أشربط
فيها كتابات ، ومناطق أو جامات فيها

دونك الأمراء وأشاراتهم ، فضلاء أسماء بعضهم وألقابهم كأن فيها أحيانا رسوم موضوعات
لبانية وهندسية ، وفي بعض الأحيان رسوم طيور . أما الكتابات فمظمها آيات قرآنية
كريمة أو عبارات تاريخية أو دعائية مكتوبة بخط النسخ المملوك . ومن أمثلتها « الله نور



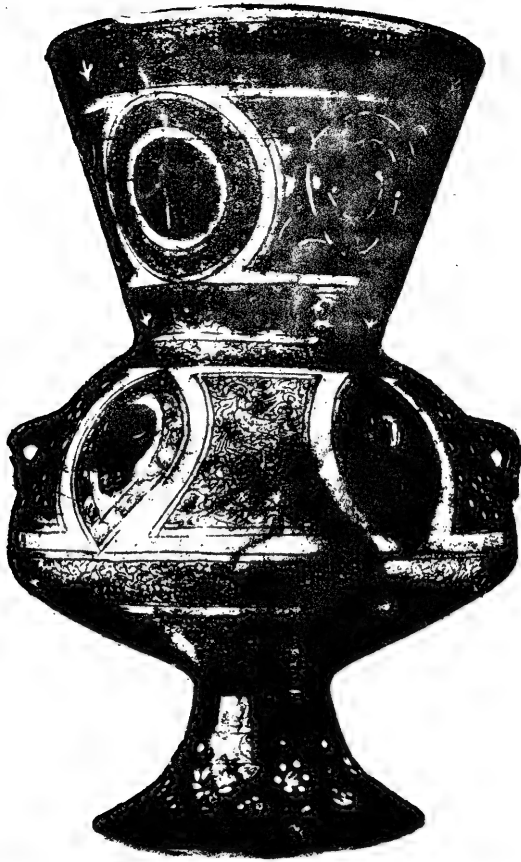
السماوات والأرض مثل نوره
كشكاة فيها مصباح . الصباح
في زجاجة . الزجاجه كأنهم
كوكب درى يوقده و «إلى
يعمر مساجد الله من آمن بالله
واليوم الآخر» و «عز لمولانا
السلطان الملك الظاهر أبو سعيد
نصر الله» و «عز لمولانا
السلطان الملك الناصر ناصر
الدنيا والدين حسن ابن محمد
عز نصره» والملاحظ أن
الخطوط الخطية شائعة في
كتابات الشكايات ، مما
لم يكن منتظراً في مثل تلك
التحف الذهبية .

وبعض الشكايات ذو زخرفه
زخرفية مجيبة تتجلى في الرسوم
النباتية التي تغطي السطح كله
أو جزءاً كبيراً منه والتي تبين

(شكل ٤٩٦ ، مشكاة من الزجاج المدوه بالطين ، من مصر
أو الشام في القرن الثامن الهجري (١٤ م) ومخروطة في دار الآثار
العربية بالقاهرة)

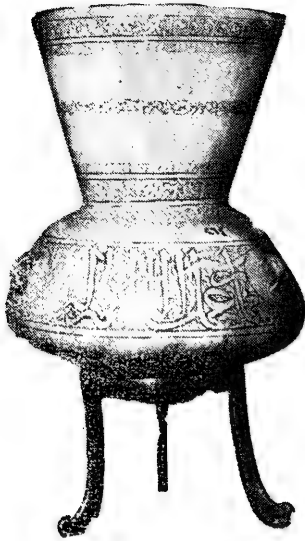
فيها رسوم الورديات وزهرة اللوتس والزنبق وعود الصليب وغيرها من الزهور المرسومة
بالألوان المختلفة وعلى أرضية مذهبة في بعض الأحيان (شكل ٢٩٦) ، وذلك فضلاً عن
رسوم الطيور الصغيرة ورنوك الأمراء ثم الفروع النباتية والخطوط المتشابكة (شكل ٤٩٧)

وجل هذه الشكايات الدهونة بالطين ترجع إلى القرن الثامن الهجري (١٤ م) . ولكننا
نعرف أربعة منها يمكن نسبتها إلى القرن السابع الهجري (١٣ م) . الأولى مشكاة في
المتحف التروبوليتان ببيزبورك^(١) ، وهي باسم الأمير عيد كين البندقاري ائتمنى سنة ٨٦٨٤



(شكل ٤٩٧) مشكاة من الزجاج الموه باليتا ، من صناعة مصر أو الشام في القرن الثامن الهجري (١٤ م)
وعفولة في دار الآثار العربية بالقاهرة

(١٢٨٥ - ١٢٨٦ م) ، والثانية في دار الآثار العربية بالقاهرة ، وهي باسم السلطان الملك
الأشرف خليل المتوفى سنة ٦٩٣ هـ (١٢٩٣ - ١٢٩٤ م) . وعليها كتابة نصها : « بما
عمل برسم التربة المباركة السلطانية الملكية الأشرفية الصلاحية يُتعمد الله ساكنها بالرحمة



(شكل ٤٩٨) مشكاة من الزجاج المموه
بالمينا ، باسم السلطان الملك الأشرف خليل .
من مصنعه مصر أو الشام في نهاية القرن
السابع الهجري (١٣ م) . ومحفوطة في دار
الآثار العربية بالهاهرة

والرضوان» . وتدل هذه الكتابة على أنها صنعت
بعد وفاة السلطان ، ولكن زخارف هذه المشكاة
وأسلوب صناعتها في هيئتها العامة (شكل ٤٩٨)
تختلف عن المشكيات المصنوعة في القرن الثامن
الهجري (١٤ م) مما يجعلنا نرجح أنها صنعت
قبل نهاية القرن السابع الهجري (١٣ م) .

أما المشكاة الثالثة فبيضية الشكل . وهي
محفوظة الآن في متحف الوافر^(١) . والحق أنها
ليست تماماً من المجموعة التي نتحدث عنها الآن ؛
لأنها باسم الأشرف عمر ، من سلاطين بني
رسول في اليمن . وقد توفي سنة ٦٩٦ هـ (١٢٩٧ م)
والمشكاة الرابعة محفوظة في دار الآثار العربية
بالقاهرة وعليها الكتابة الآتية : « عز لمولا
السلطان الناصر ناصر الدنيا والدين محمد عز
نصره » وقد وجدت في مدرسة السلطان الملك
الناصر محمد التي ترجع آخر كتابة تاريخية فيها
إلى سنة ٦٩٨ هـ (١٢٩٨ - ١٢٩٩ م) ، مما
يجعلنا على نسبة هذه التحفة (شكل ٤٩٩) إلى
نهاية القرن السابع أو بداية الثامن بعد الهجرة .

وهناك مشكيات تنسب إلى القرن التاسع الهجري (١٥ م) . ومنها مشكاة في مجموعة
روبرت دي روتشيلد باسم السلطان الملوك المؤيد شيخ^(٢) وأخرى باسم هذا السلطان كانت
في دير مار انطونيوس بمصر^(٣) ، ونقلت إلى دار الآثار العربية بالقاهرة . ومنها مشكاة أخرى في
دار الآثار العربية أيضاً ، باسم الأمير قاني باي الحركي^(٤) المتوفى سنة ٨٤٥ هـ (١٤٤٢ م) .

(١) Migeon : Manuel II fig 296

(٢) Lamm : Mittelalterliche Gläser II pl. 1925 (7)

(٣) Wiet : Lampes et bouteilles en verre émaillé p 160 (No 166)

(٤) المرجع نفسه ص ٩٧ .



(شكل ٤٩٩) مشكاة من الزجاج الموهء بالينا ، باسم
السلطان الملك الناصر محمد . من صناعة مصر أو الشام في نهاية
القرن السابع الهجرى (١٣ م) ومغلوطة في دار الآثار
العرية بالقاهرة

وقد اختلف مؤرخو الفنون
الإسلامية في تحديد الإقليم الذى
صنعت فيه المشكيات ، فذهب
فريق منهم إلى أنها صنعت في
الشام ، وقال آخرون إنها صنعت
في مصر . واحتج الفريق الأول
بأن الشام كانت لها في المصور
الوسطى مكانة سامية في صناعة
الزجاج ، وبأن صور وحلب ودمشق
وأطاكية ذاع صيتها في إنتاج
التحف الزجاجية ، وبأننا إذا نسبنا
المشكيات المذكورة إلى الشام
استطعنا أن نفسر ما نراه من
أن معظمها يرجع إلى القرن
الثامن الهجرى ، فإننا نستطيع
حينئذ أن نسب ذلك إلى غزوات
المغول واستيلاء تيمورلوك على
دمشق سنة ٨٠٣هـ (١٤٠٠ م) ،

إذ المعروف أنه نقل إلى عاصمته بمرقند مهرة صناعة الزجاج في الشام . فضلا عن ذلك فإن
أصحاب هذا الرأى ينسبون نذرة المشكيات المعروفة من القرن السابع الهجرى (١٣ م) إلى
جموبة المواصلات بين الشام ومصر في ذلك الحين ، بسبب الحروب الصليبية .

أما الذين ينسبون المشكيات الزجاجية الملوكية إلى مصر ، فيقولون إن صناعة الزجاج
ازدهرت في وادى النيل منذ المصور القديمة وإن مصر كانت مركز إمبراطورية المالك
والمقول أنهم علما على أن تزدهر فيها صناعة المشكيات الموهءة بالينا ، اقتصادا في النفقات
وتجنبيا لخطر الكسر الذى تعرض له مثل هذه التحف . والمشهد فضلا عن ذلك أن زخارف
المشكيات تشبه كثيرا من الزخارف التى ذاع استهلاكها في عصر المالك على الماهر والتحف
المصرية . وقد لوحظ ذلك بوجه خاص في بعض المشكيات المنسوبة إلى السلطان حسن

الزينة بزخارف تشبه الزخارف المرسومة على رخام تربته . أضف إلى ذلك أن ثمت بعض مشكيات صنعت في القرن التاسع الهجرى أى بعد إغارة تيمورلنك على الشام ، ومن الراجع إذن أنها صنعت في مصر .

وفي رأينا أن مصر والشام كانتا في عصر المماليك — كما كانتا في معظم عصور التاريخ — جزئين من حكومة واحدة ، وأن كلا القطرين الشقيقتين كانت له منذ العصور القديمة شهرة واسعة في إنتاج التحف الزجاجية وأنا لا نرى سبباً لأن تتركز صناعة المشكيات في مصر دون الشام أو العكس ، ولا سيما أن هذه التحف النفيسة والباهظة النفقات كانت سهلة الكسر . فالراجع إذن أن صناعة المشكيات الزجاجية ازدهرت في البلدين معاً ، وأن كليهما كان يصنع ما يحتاج إليه من هذه التحف . ولعل السبب في قلة ما وصل إلينا منها أنها سريعة الكسر وأن الندى منع منها كان محدوداً بسبب ما يتطلبه من نفقات باهظة . ومهما يكن من الأمر فقد لوحظ أن أبدع المشكيات الزجاجية وأدقها صنعة وأبدعها زخرفة ما ينسب إلى منتصف القرن الثامن الهجرى (١٤ م) وأن الضعف دب في صناعتها منذ نهاية القرن الثامن وأن ما ينسب منها إلى القرن التاسع (١٥ م) فقد قسطاً وافرأ من دقة الصناعة وجمال الرونق .

وكان على بعض المشكيات اسم الصانع . ففي دار الآثار العربية بالقاهرة مشكاة على رقبتها العبارة الآتية بخط النسخ المملوكى : « مما عمل برسم الجامع الممور بذكر الله تعالى ، وقف المقر المالى السيفى الماس أمير حاجب^(١) الملكى الناصرى » . والمروف أن الجامع المذكور شيد على يد الأمير الماس سنة ٧٣٠ هـ (١٣٢٩ — ١٣٣٠ م) . وعلى قاعدة هذه المشكاة عبارة أخرى بخط النسخ المملوكى ، نصها : « عمل العبد الفقير على بن محمد أمكى (الرمكى ؟) غفر الله (له ؟) »^(٢) . وفي المتحف المزبوليتان ببيويورك مشكاة أخرى باسم الأمير سيف الدين قوصون في سنة ٧٣٠ هـ أيضاً ، وعليها إمضاء صانها : على بن محمد (أو محمود) الرمكى » وأكبر الظن أنه الفنان الذى صنع مشكاة « الماس » بدار الآثار العربية . يئى أن نشير إلى مشكاة محفوظة في دار آثار العربية بالقاهرة ، على بدنها كتابة نصها : « عز لمولانا المقام الشريف السلطان المالك الملك الأشرف أبو النصر قايتباى خلد الله ملكه » .

(١) هو بمثابة كبير الأتناء . وكان يسمى أمير حاجب ، ثم سمي أمير حاجب الحجاب . أما وظيفته فكانت تسمى ديوان المجوية الكبرى .
Wiet : Lampes pl. VIII (٢)

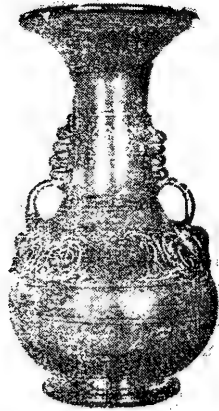


وتختلف هذه الشكاة (شكل ٥٠٠) عن سائر الشكايات المملوكية المعروفة ؛ فإنها مائلة إلى البياض ، فضلا عن أن المينا عليها قليلة اللامان وأن زخارفها ، ولا سيما نبات الأكانتس أو شوكة اليهود ، تبدو عليها مسحة غريبة تبمدها عن الطابع الإسلامي ، وإن خط كتابتها يبدو كأنه بيد أجنبية تميل بقوائم الحروف إلى اليمين والراجح أن هذه الشكاة لم تصنع في مصر ، فإن زخارفها تشبه الزخارف التي أقبل عليها الفنانون الإيطاليون في عصر النهضة . والواقع أن تمت بعض نصوص تاريخية تشير إلى أن المدن الإيطالية كانت تصدر

(شكل ٥٠٠) مشكاة من الزجاج نفوه باسم عامهم - سلاو قابتاي . من صناعة البندقية في نهاية القرن التاسع الهجري (١٥٠ م) . ومحفولة في دار الآثار العربية بالقاهرة .

التحف الزجاجية إلى الشرق الأدنى في النصف الثاني من القرن الخامس عشر الميلادي . وربما كان ذلك من الأسباب التي قضت حينئذ على صناعة التحف الزجاجية الموهبة بالمينا في مصر والشام .

على أن بعض مؤرخي الفنون الإسلامية يظنون أن مشكاة قابتاي ، التي أشرنا إليها ، ربما كانت من صناعة الأندلس . ولكننا لا نرجح هذا الرأي ، بسم الطابع العربي الضام في تلك المشكاة ، ولأننا نعرف ازدهار صناعة الزجاج في المدن الإيطالية ، ولا سيما مورانو Murano من أعمال مدينة البندقية ، و قل إليها صناعة الزجاج فتانون بيزنطيون منذ الحروب الصليبية ، ثم ذاع صيتها في هذا الميزر منذ القرن الثالث عشر الميلادي ، وأقبلت في القرنين الرابع عشر والخامس عشر على اقتباس كثير من الأساليب الشرقية في صناعة



→ (شكل ٥٠١) إناء من الزجاج المموه بالمينا ، من
صناعة مصر أو الشام في القرن الثامن الهجري (١٤ م)
ومحفوظ في مجموعة الأمير يوسف كمال .



← (شكل ٥٠٢) قنينة من الزجاج المموه بالمينا ،
من صناعة مصر أو الشام في القرن الثامن الهجري
(١٤ م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة

الزجاج وزخرفته وطلائه باليناء .



ولم تكن العناية في هذه الصناعة خلال القرن الثامن الهجري وفقاً على المشكيات ، فقد وصلت إلينا منح أخرى من كؤوس وقنينات وآنية جميلة الشكل وبديعة الزخرفة . ومن أمثلة ذلك زهرية كبيرة لها أذنان وعليها رسوم دقيقة باليناء الحمراء وكتابة بحروف زرقاء على أرضية من فروع نباتية خضراء (شكل ٥٠١) ؛ وهي في مجموعه سيمو الأمير يوسف كمال . ومن أمثلته أيضاً صفة في دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٥٠٢) ، على بدنها ثلاث وريدات تضم كل من زهره باليناء الزرقاء والبيضاء والحلم والصفراء والخضراء مرسومة على أرض من سيقان وفروع نباتية مملوءة بصور الحيوانات . وفي متحف اللوفر قنينة (شكل ٥٠٣) نرى بين زخارفها رسماً

(شكل ٥٠٣) قنينة من الزجاج الموه باليناء . محفظة بمتحف اللوفر . من صناعة مصر أو الشام في القرن ٨٨٠ (١٤ م)

حيوانات خرافية صينية ورسوم فروع نباتية وزهور مفتحة فضلاً عن كتابة باسم أمير من أمراء أحد السلاطين المالك في

القرن الثامن الهجري (١٤ م) . وفي المتحف المتروبوليتان بنيويورك سلطانية أو كأس على قاعدة مرتفعة (شكل ٥٠٤) ، يظن بمض مؤرخي الفنون الإسلامية أنها تقايد في العصر الحديث^(١) . ولم تتج لنا رؤيتها حتى نجزم بشيء في هذا الصدد . ومهما يكن من شيء فإن من بين زخارفها الموهة باليناء رسوم طيور وفروع نباتية وزهور .

القمريات أو الشمسيات



(شكل ٥٠٤) كأس من الزجاج الموه بالمينا، من صناعة الدم.
أو مصر في القرن الثامن الهجري (١٤ م) ومحفوطة بالتحف
المتروبوليتان في نيويورك

استعمل الزجاج على يد
السلمين ، ولاسيا في مصر ، فيما
يسمونه القارى والشمسيات .
والقمرية أو الشمسية نافذة صغيرة
من الجص المفرغ ، تُسد فتحاته
بزجاج ملون وتؤلف هذه الفتحات
زخارف إسلامية من فروع نباتية
أو رسوم معمارية أو كتابات ،
ولعل أهم المقصود بهذه النوافذ
الجصية تخفيف حدة الضوء^(١) .
ومن أقدم المروف منها شباك
محفوظ الآن في دار الآثار العربية
بالقاهرة وأصله من جامع الأمير
قجاس أمير اخور^(٢) السلطان
قايتباى من أواخر القرن التاسع
الهجرى (١٥ م) . ولكن
الراجح أن بداية استعمال هذه
الشبائك ترجع إلى النصف
الثاني من القرن السابع الهجرى (١٣ م)

S. Lane-Poole : The Art of the Saracens in Egypt pp 221-224. (١)

M. S. Briggs : Muhammadian Architecture in Egypt and Palestine pp. 227-228.

Migeon : Manuel II, p. 154-156.

(٢) من الرمية « أمير » والفارسية « اخور » بمعنى اصطبل . وكان صاحب هذه الوظيفة يعرف
على اصطبلات السلطان أو الأمير وما فيها من دواب

التحف الزجاجية في إيران

عرف الإيرانيون الأدوات الزجاجية منذ العصور القديمة ، ولكن الراجح أن معظم ما استعملوه منها كان يرد من الشام ، كما يتبين من التحف الزجاجية التي عثر عليها في حفائر السوس والمدائن وهي لا تكاد تختلف عما عثر عليه في الشام^(١) . ولعل أقدم ما نعرفه من الأدوات الزجاجية الإيرانية في العصر الإسلامي يرجع إلى القرن الأول بعد الهجرة ويشبه ما عثر عليه في سائر الأقاليم الإسلامية في الشرق الأدنى . وفضلا عن ذلك فأننا نعرف بعض التحف الزجاجية الإيرانية التي ترجع إلى القرن التالي الهجري (٨ م) مما حفظ في كنز شوسون في مدينة نارا باليابان . وقد جمعت تحف هذا الكنز بين عامي ٧٥٤ و ٧٥٦ بعد الميلاد^(٢) .

ومن التحف الزجاجية الإيرانية في فجر الإسلام نوع تزيينه زخارف من خطوط ودوائر وأشكال هندسية (شكل ٥٠٥) . وقد تمثل تلك الزخارف رسوم طيور أو حيوانات ، كما رى في صحن مكسور يظن أنه وجد في مدينة الري ، وهو محفوظ الآن في مجموعة بكنلي Buckley بمتحف فكتوريا وألبرت ، وقوام زخرفته رسم طائر خرافي^(٣) . ومع ذلك فأننا نكرر أن تمييز التحف الزجاجية في شتى أنحاء العالم الإسلامي في القرون الأولى بعد الهجرة أمر غير يسير . ولسنا نستطيع أن نقطع بنسبة مضها إلى إقليم معين من ديار الإسلام (شكل ٥٠٦) . وفي مجموعة بكنلي بمتحف فكتوريا وألبرت إبريق من الزجاج^(٤) يشبه في الشكل والزخارف الأباريق المصنوعة من البلور الصخري في العصر الفاطمي .

وفي كاندراثة سان ماركو بمدينة البندقية سلطانية من الزجاج الأزرق الفيروزي محفوظ فيها كلمة « خرسان » وقوام زخرفتها رسوم أراب محفورة . والراجح أن هذه التحفة من صناعة إيران أو العراق في القرنين الثالث والخامس بعد الهجرة^(٥) (٩ - ١١ م) . وقد وجدت في مدينة الري تحف زجاجية مختلفة الشكل والزخرفة والراجح أنها ترجع

(١) A Survey of Persian Art III, pp 2598-99

(٢) المرجع نفسه ج ٣ ص ٢٥٩٥ - ٩٦

(٣) المرجع نفسه ج ٦ اللوحة ١٤٤٠ ج ، حيث كتب أن هذا الصحن قد يكون من البصر الساساني . ولكننا ترجع نسبته إلى فجر الاسلام .

(٤) المرجع السابق ج ٦ اللوحة ١٤٤١

(٥) Lamm : Mittelalterliche Gläser I, p 158 (No 29), II, pl. 58 (23)



(شكل ٥٠٠) إناء زجاجي من صناعة
إيران فيما بين القرنين الرابع والخامس بعد
الهجرة (١٠ - ١١ م) وكان محفوظاً في
القسم الاسلامي من متاحف برلين

(شكل ٥٠٠) إناء من الزجاج الأخضر؛ ربما كان
ممنوعاً في القرن السادس أو السابع
الحدود (١٣ م) و محفوظ في معهد الفن
في شيكاغو

إلى القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة (١٠ - ١١ م). ثم ازدهرت بعد ذلك صناعة
الزجاج في إيران وصارت تصنع منها التحف المختلفة الأشكال ، وبحج الصناع في الوصول إلى
ضرب من الزجاج الأبيض المصنوع بقلدون به البلور الصخري الذي كان يستعمل في مصر
خلال العصر الفاطمي . واستعمل الزجاجون الإيرانيون شتى أنواع الصناعة في زخرفة
المنتجات الزجاجية، من ضغط وحفر وبروز وأسلاك ملفوفة وكانوا يصنعون التحف الزجاجية
الصغيرة على شكل حيوان ، كما يظهر من سمكة زجاجية صغيرة عثر عليها المتقبون في مدينة
الري^(١) . أما موضوعات الزخرفة فكانت خليطاً من الرسوم الهندسية والفروع النباتية
والكتابات ورسوم الميوان بل والرسوم الآدمية في بعض الأحيان^(٢) .
نم عرف الإيرانيون طلاء الزجاج بالميان^(٣) ، كما يظهر من التحف التي عثر عليها في

(١) انظر في المرجع السابق ، ج ١ ص ٨٤ (١٠) ، السلام على آنية أخرى على هيئة السمكة .

(٢) Survey of Persian Art VI, pl. 1444

(٣) المرجع نفسه ، ج ٦ ، اللوحات ١٤٤٦ - ١٤٤٨



(شكل ٥٠٧) جزء من صحن زجاجى مموم بالطينا . من صناعة إيران فى القرن التاسع الهجرى
(١٣ م) . ومحموط بمتحف قصر جليستان فى طهران

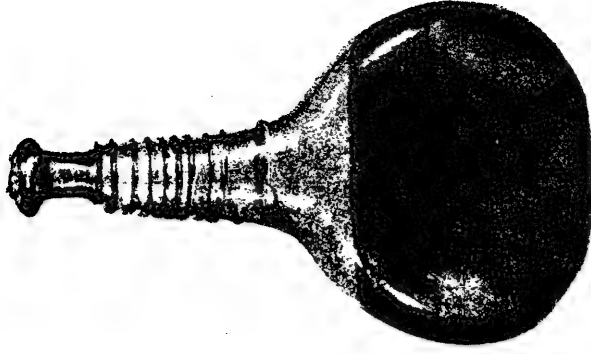
شيراز ومهذبان ونيسابور وسمرقند والرى وسأوة (شكل ٥٠٧) . وقد جمع تيمور فى سمرقند
فى بداية القرن التاسع الهجرى (١٥ م) نخبة من أمهر سائى الزجاج فى ذلك العصر
فازدهرت هذه الصناعة على يدهم . ومن التحف التى يمكن نسبتها إلى المصانع التى عمل فيها
الزجاجون السوريون فى سمرقند صحن فى المتحف البريطانى (شكل ٥٠٨) وهو عسل اللون
ومموم بالطينا وقوام زخرفته رسم إنسان أو ملاك ذى جناحين وفى يده قنينة نبيذ .



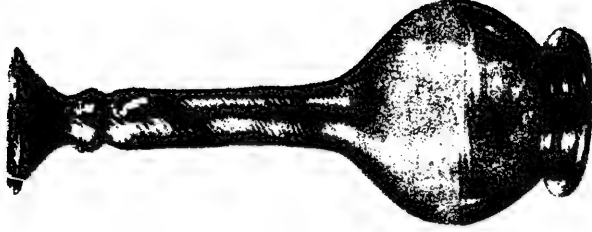
(شكل ٥٠٨) صحن من الزجاج المده بالطين ، من صناعة إيران في القرن التاسع الهجري
(١٥٠ م) . وعفوظ في المتحف البريطاني

وأقبل الزجاجون الإيرانيون فيما بين القرنين العاشر والثاني عشر بعد الهجرة على صناعة
الأباريق والقنينات الزجاجية الطويلة المشوقة (الأشكال ٥٠٩ و ٥١٠ و ٥١١) . وكانت
شيراز أعظم مراكز هذه الصناعة ، كما شهد بذلك بمض الرحالة الذين زاروا إيران في ذلك
العصر ، ولا سيما شاردان Chardin وهربرت و تافرنيه Tavernier . وكان الزجاج في شيراز
أبيض أو أخضر أو أزرق ولم تكن به زخارف محفورة أو مقطوعة^(١) .

(١) المرجع نفسه ، ج ٦ ، الفواحد ١٤٥٠ — ١٤٥٤



(شكل ٩٠) قنية من الزجاج الأخضر من صناعة
شبراز في القرن الثاني عشر الهجري (١٨ م) وعطوطة
في مجموعة سترانس Straus



(شكل ٩١) قنية من الزجاج
عنه شبراز في القرن الثاني عشر الهجري (١٨ م)
وعطوطة في معهد الفن في شيكاغو



(شكل ٩٢) قنية من الزجاج بآلة الورد من صناعة
شبراز في القرن الثاني عشر الهجري (١٨ م) وعطوطة
في مجموعة جودمان Godman

التحف الزجاجية في الأندلس

مما يؤسف له أن التحف الزجاجية التي يمكن نسبتها إلى الأندلس نادرة جداً . وقد عثر على بعض القطع الزجاجية المكسورة في أسبانيا ، ولا سيما في حفائر مدينة الزهراء ^(١) . ولكنها لا تختلف عن التحف الزجاجية المعروفة في سائر الأقاليم الإسلامية في فجر الإسلام . ومع ذلك فالراجح أن صناعة الزجاج كانت زاهرة في الأندلس ، ولا سيما في مدينة المرية وقرطبة حيث لا تزال تحتفظ إلى اليوم بطابع إسلامي ظاهر . والملاحظ أن التحف الزجاجية في عصر النهضة يبدو في هيئتها وزخارفها تأثر واضح بالأساليب الفنية الإسلامية . ومن المحتمل أن ذلك راجع إلى ما أخذته عن صناعة الزجاج في الأندلس .

الحفر في الحجر والجص

في فجر الإسلام

عرفنا أن تحت التماثيل لم يزدهر في العصر الإسلامي ، بسبب الانصراف عن تصوير الكائنات الحية ، ولأن الأمم التي قامت على أكتافها الفنون الإسلامية كانت قد بدأت قبل الإسلام في الإقبال على الزخارف النباتية وقلت عنايتها بعمل التماثيل . وهكذا نرى أن معظم ما نعرفه من منتجات فن النحت في فجر الإسلام وقف على الزخارف الحجرية أو الجصية التي كانت تزين المآثر في المعصرين الأموي والعباسي وعلى بعض العناصر المعارية في تلك المآثر كتيجان الأعمدة والمحاربي .

ولعل أبداع هذه المنتجات الزخارف الحجرية في قصر المشتى . وقد مر بنا الكلام عليها في الفصل الذي عقدناه للقصور الأموية في شرقي الأردن (ص ٤٨ - ٥٢) . ومن المآثر الأموية الثنية بالزخارف المنحوتة في الحجر والجص قصر الحير وقصر الطوبة وقصر هشام في خربة الفجر . وكلها ذات شأن عظيم في دراسة نشأة الزخارف الإسلامية وتطور «الأرابسك» . وقد قطع متحف دمشق شوطاً بعيداً في سبيل ترميم واجهة قصر الحير وعرضها في المتحف لتكون أنموذجاً لفن المآثر الأموية ، على نحو ما فعل متحف برلين في واجهة قصر المشتى . أما قصر هشام فلا تزال دائرة الآثار في فلسطين تواصل الحفر في منطقته . وقد سجل الاختصاصيون فيها بعض نتائج هذه الحفائر في عدة مقالات ظهر معظمها في مجلة الدائرة *The Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine*

وفي قبة الصخرة لوحان من الرخام ذي الزخارف المحفورة ويمكن نسبهما إلى عصر تشييد القبة في حكم عبد الملك بن مروان . وهذا اللوحان زينان الوجهين الخارجيين في إحدى الدعامات أو الأركان الموجودة في الثمن الأوسط^(١) . وتجمع زخارفهما بين العناصر المهنسية والساسانية ، فعلى أحدهما رسوم أشجار وعلى الثاني رسوم أخرى مثلها ولكنها في مناطق بيضية الشكل وحولها فروع نباتية ، ولهذه الزخارف إطار من أوراق نباتية ذوات ثلاثة فصوص فضلاً عن أشكال على شكل قلب .



(شكل ٥١٢) نوح
رخام من صناعة الشام في
القرن الأول الهجري (م٧)
وعُفُوظ في متحف دمشق

وفي قبة الصخرة أيضاً زخارف رخامية أخرى من الطراز الأموي ، وهي أشرطة من الرسوم بالرّخام المختلف الألوان موجودة في الوجه الداخلي للحائط الكبير الخارجي^(١) . وتبدو هذه الزخارف ذهبية اللون على أرضية سوداء . وموضوعاتها نباتية ، وبها رسوم شجرة الحياة في مستطيلات أو جامات أو بين عقود تحملها أعمدة متصلة وأركان ودعامات . وعلى الجزء السفلي من اسطوانة القبة إفريز من زخارف قوامها فروع من نبات شوكة اليهود (الأكاتس) .

وكان المسجد الجامع بدمشق مشهوراً بالزخارف الرخامية الجميلة التي كانت تغطي أرضيته وجزءاً من جدرانه والتي أطبق المقدسي في وصفها . ومما يمكن نسبته إلى عصر بناء الجامع التوافد الست المصنوعة من الرخام المفرغ في أشكال هندسية متداخلة^(٢) ، لعلها أقدم مانعرفه من مثل هذه الزخارف الهندسية في الإسلام . وفي متحف دمشق لوح مستطيل من الرخام عثر عليه في الجامع الأموي بعد حريق سنة ١٨٩٣ (شكل ٥١٣) . وطول هذا اللوح نحو مائة وستين سنتيمترا وعرضه ستون . وقوام زخرفته أوراق عنب وعناقيد وفروع نباتية تنثني على هيئة دوائر .

وفي وسطه وريدة في دائرة صغيرة وزعت حولها الزخرفة في منطقة ، يحدها معين ، وحوله مناطق مثلثة الشكل في أركان

اللوح . ويفصل الزخارف بعضها عن بعض شريط غرم ذو زخارف من حبات السبحة^(٣) وأساس الزخرفة في المعين أوراق العنب والوريدات ، تنفرع إلى الجانبين من محور لتؤلف شبه شجرة على جانبي الدائرة الوسطى . وتذكر هذه الزخرفة بالرسوم التي نراها على بعض القطع الجصية الساسانية التي عثر عليها في المدائن^(٤) (اكتسيفون) ، كما أننا نرى فيها كثيراً

(١) المرجع نفسه ، اللوحة ٤ (ب)

(٢) المرجع نفسه ج ١ ص ١٣٩ - ١٤١

(٣) الأمير جعفر الحنفي : دليل مختصر (دار الآثار بدمشق) ص ٢٣

(٤) A Survey of Persian Art VI pl. 171-174



(شكل ٥١٣) محراب جامع الحامكي في بغداد . من القرن الأول الهجري (٢٧)

من العناصر الموجودة في واجهة قصر المشتى . والراجح أن هذا اللوح يرجع إلى عصر الوليد بن عبد الملك في نهاية القرن الأول الهجري (بداية الثامن الميلادي) .

ومن التحف الرخامية التي ترجع إلى القرن الثاني الهجري (٨ م) محراب في متحف بغداد ، كان في جامع الحامكي ببغداد (شكل ٥١٣) ، ويرجح أنه كان قبل ذلك في جامع المنصور بالمدينة نفسها . وهو منحوت من قطعة واحدة من الرخام الأصفر ، وجزءه العلوي مجوف وعمارى الشكل وفيه مروحة مخيلية عند تفرع التضييحات .

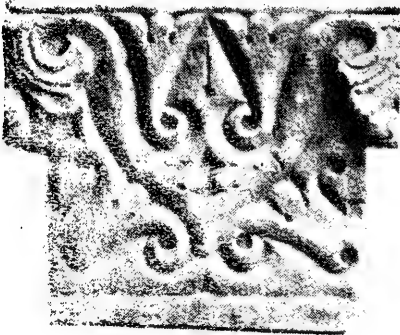
وتحت هذا الجزء عمودان لها ثنايا حلزونية . وفي تاجي العمودين زخارف من نبات شوكة اليهود . والنصف السفلي خلف العمودين مسطح ، وفي وسطه شريط رأسي محفور فيه زخارف مخلفة ، منها أوراق عنب تثني حول محور مركزي ، ومنها كأس ذات رسوم من ورق شوكة اليهود ثم رسم قرن الرخاء ورسم إناء هليئي الشكل Amphora . والملاحظ أن كثيراً من أوراق العنب المرسومة في هذه الزخرفة لها ثلاث حبات من العنب عند اتصالها بالجذع ، على النحو الذي نعرفه في زخارف قصر المشتى . والواقع أن زخارف هذا المحراب قريبة من زخارف قصر المشتى . والراجح أنه يرجع مثلها إلى القرن الأول الهجري (٧ م) وأن المنصور جلبه من الشام ليضعه في جامعهم ببغداد .

ولا ريب في أن الأساليب الفنية التي عرّفها المسلمون في نحت الحجر والجص في العصر



(شكل ٥١٤) تاج عمود من الطراز العباسي
محفوظ في المتحف المتروبوليتان بنيويورك

الأموى ظلت سائدة في بداية حكم بني العباس وإلى أن ظهر الطراز العباسي في الزخرفة .
وتمتاز التحف الحجرية والجبصية في هذا الطراز الأخير بأنها توضح تماماً بداية الزخارف الإسلامية الطابع والتي تتألف من فروع نباتية منطلقة في انثناءات وتمازج متكررة ، وهي الزخارف التي تم تكوينها الإسلامي في القرن الخامس الهجري (١١ م) .

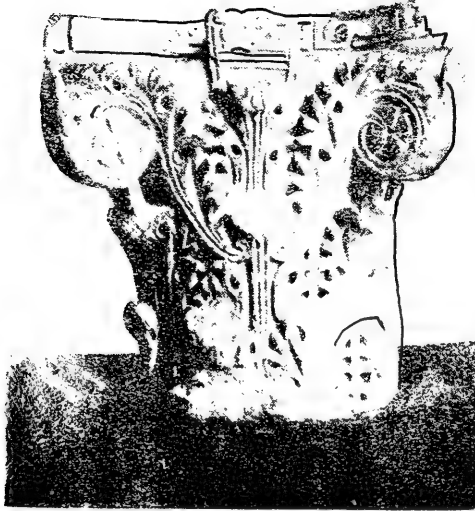


(شكل ٥١٥) تاج عمود من الطراز العباسي
محفوظ في المتحف المتروبوليتان بنيويورك

ومن أبداع هذه الآثار العباسية تيجان أعمدة من الرخام المرقع عثر عليها في الرقة وفي الإقليم الواقع بين الرصافة ودير الزور . وزخارف بعض هذه التيجان متطورة من الزخارف التي انتشرت في الشرق الأدنى . ولكننا نشاهد فيها تحريف العناصر المشتقة من الأكاتس ، كما نرى في بعضها الآخر (شكل ٥١٤ و ٥١٥) الانصراف عن هذه

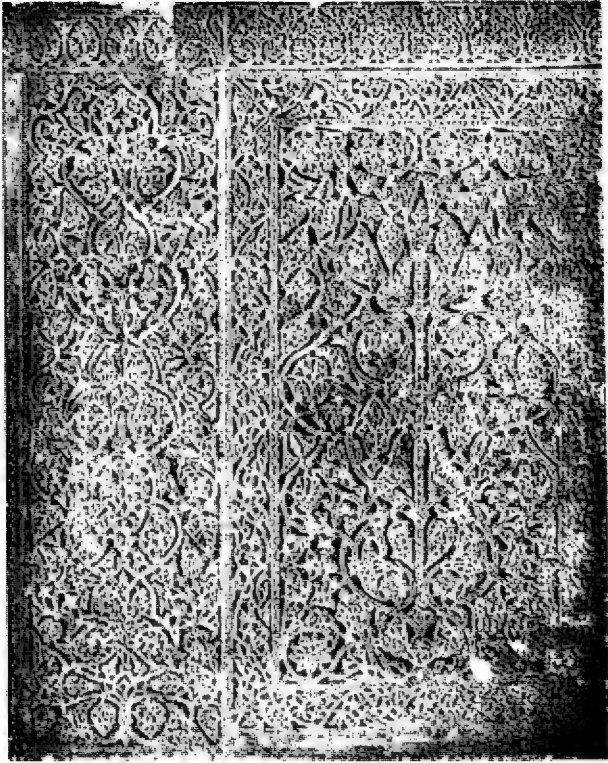
العناصر . والزخرفة الرئيسية في معظم هذه التيجان فروع نباتية تؤلف مراوح نجمية وأنصاف مراوح . وعلى بعضها (شكل ٥١٥) زخارف وثيقة الصلة بزخارف الطراز الأخير من الجص في سامرا .

على أن الطراز الرئيسي في النحت في العصر العباسي يتمثل في الزخارف الجبصية التي عثر عليها في سامرا والتي انتشرت أسلوبها في العالم الإسلامي ولا سيما في مصر الطولونية ، كما نرى



(شكل ٥١٦) تاج عمود من قرطبة في القرن الرابع الهجري (١٠ م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين

في زخارف الجامع الطولوني وزخارف دير السريان بوادي النطرون ، ثم في إيران ، كما نرى في زخارف جامع ناين . وتتمايز هذه الزخارف الأخيرة بأنها أكثر ازدهاراً وأكثر تطوراً ، ولذا كان الراجح أنها ترجع إلى القرن الرابع الهجري (١٠ م) . ومن الزخارف الجصية العباسية في إيران ما كشف في نيسابور . وهو وثيق الصلة بزخارف الطراز الثاني في سامرا وبزخارف المسجد الجامع في ناين ، ويرجع إلى نهاية القرن الرابع الهجري (١٠ م) . وقد وصل إلينا من عصر الخلافة الأموية في الأندلس تحف وعناصر معمارية تمثل الأساليب الفنية التي اتبعت في النحت في الحجر والجص . ومن تلك العناصر الممارية عدد وافر من تيجان الأعمدة ، ولكن معظمها ليس في مكانه الأصلي وإنما استعمل في عمائر متأخرة ^(١) ،



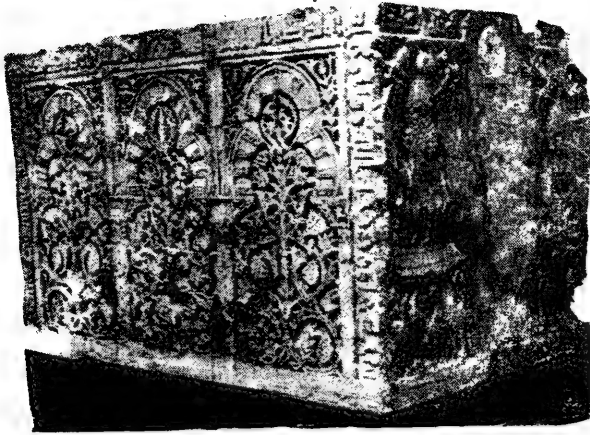
(شكل ٥١٧) زخارف من الرخام على محراب المسجد الجامع في قرطبة
من القرن الرابع الهجرى (١١٠ م)

ولا سيما في البيوت التي شيدت بقرطبة في عصر الدجنين . وقد نجحت بعض المتاحف في الحصول على أعمدة من هذا الطراز ^(١) . (شكل ٥١٦) . وكان في مدينة الزهراء عدد وافر من هذه التيجان ولكن لم يبق منها إلا عدد ضئيل كشفت عنه الحفائر التي تمت في أطلال هذه المدينة ^(٢) .

وتتألف بعض هذه التيجان الأموية القريبة من أوراق عريضة وملساء ، بينما ترى بعضها

Kühnel : Maurische Kunst pl. 17. (١)

R. Velazquez Hosto : Medina Azzahra y Alamoara de hoy, vol. 1 (٢)



(شكل ٥١٨) حوض من الحجر من صناعة الأندلس ، مؤرخ من سنة ٣٧٧ هـ (٩٨٨ م)
ومحفوظ في متحف الآثار بمعريد

الآخر مغطى بأوراق مزينة بزخارف محفورة حفرًا دقيقًا . أما التيجان المساء فمغطاهما من
الطاراز الكورنيش والطاراز المركب ، وتتألف صفحتها من صفين من ورق الأكايتش المارية
عن الزخرفة . والتيجان ذات الأوراق المزينة بالزخارف المحفورة معظمها من الطراز المركب .
الملاحظ أن قواعد الأعمدة كانت تتخذ في أحيان كثيرة من الرخام الأبيض وتزين بأوراق
مخزفة مثل التيجان . وصفوة القول أن التيجان التي استعملت في الأندلس في العصر
الإسلامي هي تيجان الأعمدة التي عرفت في عصر بني الرومان والقوط . وكانت زخارفها محفورة
حفرًا عميقًا يبدو فيه التباين بين الضوء والظلام

ومن الآثار الأموية القربية في النحت في الرخام ألواح على جانبي المحراب الذي شيده
الحكم في المسجد الجامع بقرطبة (شكل ٥١٧) وزخارفه النباتية المحفورة حفرًا دقيقًا شاملة
في السطح كله تمثل زخارف الطراز الأموي القرني خير تمثيل ونرى فيها الإبداع في تحريف
الأوراق والمراوح النخيلية والسيقان اللينة . وفي هذا المسجد زخارف محفورة في الخس
بمدها في بعض الأعمدة . ومن المحتمل أن استعمال الخس في الزخرفة حينئذ كان شبيه الطراز



شكل ١٠٠ - من جدران المسجد الحرام في مكة المكرمة - من القرن الخامس الهجري (١١ م). تموج محفوظ بمتحف الآثار في مدريد

المباني في العراق . والحق أن
الأندلس كانت الإقليم الإسلامي
الذي يفضل النحت في الرخا.
على استعمال الجص .

وفي متحف الآثار بمدريد
حوض من الرخام (شكل
٥١٨) عثر عليه في إشبيلية
وعليه كتابة باسم المنصور أبي
عمر سنة ٣٧٧ هـ (٩٨٨ م)
وهو مستطيل الشكل وجوانبه
مرتفعة . والجانبان المريضان
تزينهما عقود تحتهما سقاز
كالشاهد وتخرج منها زهور
عرفة عن الطبيعة وينب
كيزان المنصور . أما الجانبان
الضيقات فلهما رسوم
حيوانات متقابلة ونسور
واحدة أظفارها على وعول .
وتمت حوض آخر عثر عليه
في مدرسة ابن يوسف بمراكش
ولا يزال محفوظاً في صحن

هذه المدرسة ^(١) . وعليه رسوم نباتية ورسوم حيوانات مجنحة ونسور . وعليه كذلك كتابة
باسم أبي مروان عبد الملك بن المنصور بن أبي عامر ؛ وكان عبد الملك هذا حاجباً للخليفة
هشام الثاني في نهاية القرن الرابع الهجري (١٠ م) . والراجح أن الموحدين نقلوا هذا
الحوض من الأندلس إلى مراكش .

J. Galotti : Sur une cuve de marbre datant du khalifat de Cordoue/Herperis, (١)

t. III, 1923 pp 363—392. H. Terrasse : L'Art Hispano-Mauresque pl. XXXVII

أما عصر ملوك الطوائف في الأندلس فقد خلف لنا بعض الأمثلة الطيبة من النحت في الحجر والجص . ولا غرو فقد قامت في شبه الجزيرة خلال القرن الخامس الهجري (١١ م) عدة قصور عظيمة كان يسكنها أمراء الأقاليم المختلفة منذ قادت الأندلس وحدتها السياسية بعد سقوط الدولة الأموية الغربية . ومن أهم هذه القصور قصر الجعفرية الذي شيده بنو هود في سرقسطة Saragosse . وقد تهدم فلم يبق منه إلا أجزاء صغيرة . وفي متحف سرقسطة بعض العناصر الزخرفية من عمار هذا القصر . وفي متحف الآثار بمدريد نماذج لها . وتشهد هذه العناصر بتطور فن النحت وازدهار الموضوعات الزخرفية ودقة الحفر . وتبدو الثروة الزخرفية واضحة في المقود المتداخلة بعضها في بعض والمقود المفصصة والموضوعة بعضها فوق بعض (شكل ٥١٩) . والملاحظ أن الزخارف النباتية يصغر حجمها تدريجياً وأن المراوح النخيلية المختلفة الأشكال والأوضاع تسود على ورق الأكائس . كما أن الرسوم الهندسية يزداد استعمالها ويبدو الإبداع فيها . ولكن بقيت السيادة للرسوم النباتية ، وإن تكن قد تطورت فأصبحت كأنها أقرب إلى رسوم قصر الحمراء منها إلى الرسوم المحفورة في المسجد الجامع بقرطبة . فضلاً عن أن المراوح النخيلية غنية بالمروق المخططة ، التي تجعلها قريبة من الوريقات الطبيعية .

النحت في العصر الفاطمي

لم تصل إلينا أمثلة عديدة من النحت في الحجر خلال العصر الفاطمي . ومن هذه الأمثلة النادرة لوح من الرخام وجد في أطلال مدينة المهديّة العاصمة الفاطمية في شمال إفريقيا ، وعليه نقش بارز يمثل رسم أمير في يده كأس وأمامه فتاة تزدف على مزممار (شكل ٥٢٠) . والملاحظ أن ملابس الأمير والمازنة وجلستهما وشكل التاج الذي يلبسه ، كل ذلك يدل على التأثير بالأساليب الفنية التي كانت سائدة في بلاد الجزيرة منذ انحدرت إليها من الإساليب الإيرانية القديمة .

وفي دار الآثار العربية كتلة من الرخام (شكل ٥٢١) ، عليها رسم سبع نقش نقشاً بارزاً . والراجح أنها من العصر الفاطمي ، كما يتبين من صلابة المظهر ودرجة الدقة في الرسم وبيان المضلات في هذا السبع الذي يبدو كأنه يزحف ببطء . وفي تلك الدار لوح من الرخام (شكل ٥٢٢) عليه زخارف نباتية فيها رسوم حمام وأسماء وبقايا شريطين من الكتابة الكوفية . ومن المحتمل أن الفنان الذي نحت تلك الرسوم متأثر ببعض الأساليب الفنية



(شكل ٥٢٠) نقش بارز من الرخام من مدينة المهدية وعُفوط بمتحف باردو في تونس



(شكل ٥٢١) نقش من الرخام يمثل اسدا ، من العصر الفاطمي وعُفوط في دار الآثار المصرية بالقاهرة

المسيحية ، ولا سيما إذا تذكرنا أن اللحم والسمك مكاناً خاصاً في الزخارف المسيحية ، إذ أن الحماة يمثل روح القدس فضلاً عن أن أرواح الشهداء في المسيحية تصعد إلى السماء على شكل حمام ، أما السمك فإن حروف اسمه باليونانية هي أوائل الحروف في اسم السيد المسيح وألقابه . ومن المتحف المروضة في دار الآثار العربية بالقاهرة حمالة زير من رخام (كاجة) على



شكل ١٥٢٢ لوح من الرخام يرجع إلى العصر الفاطمي وعُنفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

شكل سلحفاة ، وفي مقدمها كتابة كوفية ، ومنقوش على أحد جانبيها رسم سبعين مجتحيين وكل منهما يولى الآخر ظهوره ^(١) . ودقة رسم هذين الحيوانين وطرز الكتابة الكوفية يدلان على أن هذه التحفة الأثرية ترجع إلى العصر الفاطمي وفي دار الآثار العربية بالقاهرة حمالة زبر أخرى من العصر الفاطمي (شكل ٥٢٣) منقوش عليها جزء من تاريخ صنعها ، وهو « وخمسة » . وأرجل هذه الحمالة على هيئة أربعة أسود ، متجهة إلى الخارج ، كما زى في ركنيها الأماميين نقشين بارزين يمثلان امرأة تمسك نديها . وقوار الزخرفة في جانبي السلحفاة رسوم مقرنصات يملوها شريفا من الكتابة الكوفية فيه بقية التاريخ الذي أشرنا إليه وبين جسمي السبعين في جانبي السلحفاة زخرفة من رسم ورقة نباتية أخرى .

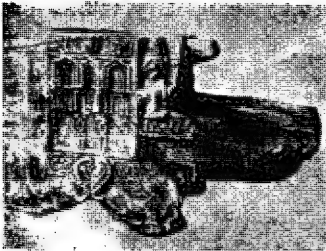
أما النحت في الجص في العصر الفاطمي فإنه يمثل في عدة محارب بالمساجد المصرية . ومن ذلك محرابان في الجامع الطولوني ، الأول غير مجوف وفيه زخارف نباتية دقيقة ^(٢) وتحيط به كتابة بالخط الكوفي المورق ، نصها : « بسم الله الرحمن الرحيم أمر بإنشاء هذا المحراب خليفة فتي مولانا وسيدنا الإمام المستنصر بالله أمير المؤمنين صلوات الله

عليه وعلى آباءه الظاهرين وأبنائه المنتظرين السيد الأجل الأفضل سيف الامام جلال الإسلام شرف الأنام ناصر الدين خليل أمير المؤمنين » . والراجح أن هذا المحراب المستنصري يرجع إلى سنة ٤٨٧ هـ (١٠٩٤ م) . والطريف أن على يساره محراباً عمل تقليداً له على يد السلطان لاجين سنة ٦٩٦ هـ (١٢٩٦ م) . أما المحراب الفاطمي الآخر في الجامع الطولوني فعلى يسار دكة المبلغ وفي زخارفه أوراق كبيرة محرفة عن الطبيعة ومراوح تخيلية ^(٣) . ولا تزال هذه الزخارف تبدو شديدة القرب من الزخارف الطولونية .

(١) زكي محمد حسن : كنوز الفاطميين ، اللوحة ٦ .

(٢) محمود عكوش : تاريخ ووصف الجامع الطولوني ، اللوحة رقم ١٢ .

(٣) المرجع نفسه ، اللوحة رقم ١٢ ب .



(شكل ٥٢٢) عمالة زير من الر
القرن السادس الهجري (١٢ م) وعمره في دار
الآثار العربية بالقاهرة

ولا تزال في الجامع الأزهر بعض
الزخارف الجصية التي ترجع إلى العصر
الفاطمي ، ومن ذلك الكتابات الكوفية
والزخارف النباتية المورقة في عقود المجاز
المتجه إلى المحراب وفي الشبابيك الجصية
الفرغة بأعلى الجدران وفي جوانب القبة
المشيقة على رأس المجاز^(١) ، فضلاً عن
بعض النقوش والكتابات على المحراب الكبير
الذي يرجع إلى عصر إنشاء المسجد^(٢) .

أما جامع الحاكم فقد احتفظ بمناصر معمارية كثيرة تشهد بإبداع الفنانين الباطنيين في
نحت الزخارف النباتية . ومن ذلك الإزار الجصي تحت السقف وآثار الشبابيك الصغيرة في
وقبة القبة التي تعلو المحراب ، فضلاً عن بعض الزخارف المنحوتة في الحجر فوق المدخل وفي
المنارتين^(٣) .

ومن أبدع أمثلة النحت في الجص في العصر الفاطمي عراب جامع الجيوشي ، وقوام
زخرفته فروع نباتية كثيرة ، فيها مراوح تخطيطية غنية بالبرق والرسوم الدقيقة وبينها أشكال
« دمية »^(٤) . ويشبه المحراب ذو التجويفات الثلاث في قبة إخوة يوسف^(٥) ، ومحراب
مشهد السيدة عائكة . ثم ظهرت بين عامي ٥٢٠ و ٥٤٥ هـ (١١٢٥ و ١١٥٠ م) محاريب
لا تختلف كثيراً في نقوشها عن سائر المحاريب الفاطمية التي أشرنا إليها ، ولكنها تمتاز بأنها
متوجة بزخرفة محارية الشكل . ومن هذه المحاريب الجديدة محاريب مشهد الحصوات ومشهد
السيدة رقية ومشهد السيدة كلثوم وضريح يحيى الشيبه^(٦) . وفي دار الآثار العربية بالقاهرة
نموذج من المحراب الموجود في هذه التربة الأخيرة . والملاحظ أن الزخارف الجصية في المآ
الفاطمية لم يكن لها البروز الكبير الذي عرفته بعض الطرز الفنية الأخرى ، ولا سيما الطراز
السلجوقي ، وإنما كانت مستوية وخفيفة البروز .

(١) Hauteceur et Wiet : Les Mosquées du Caire II, pl. 12—15 (١١)

(٢) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية ج ١ ص ٥١—٥٢ وج ٢ ص ١٩ .

S. Flury : Die Ornamente der Hakim und Ashar Moschee pl. 1—VII, XIX, (٣)

(٤) المرجع نفسه ، ص ١٧ . (٥) المرجع نفسه ، اللوحة رقم ١٨ .

Hauteceur et Wiet : Les Mos

١١, 38—49

فتح في العصر السلجوقي

عرفنا أن من ميزات الطراز السلجوقي الإقبال على استعمال الرسوم الآدمية ورسوم الحيوانات في الزخرفة . والحق أن النقوش الآدمية والتي تمثل الحيوانات والطيور كثيرة على المآثر والأسوار والأبواب والفتاخر في المدن السلجوقية المختلفة في آسيا الصغرى ولا سيما قونية وديار بكر والموصل وبنغازي .



(شكل ٥٢٤) تمثال لسرد ذي رأسين وملاك بجناح . من العصر السلجوقي .
وفي متحف مدينة قونية

أما قونية فكانت عاصمة سلاجقة الروم أو سلاجقة الأناضول بين عامي ٤٧٠ و ٧٠٨ هـ (١٠٧٧ و ١٣٠٨ م) . وقد عتوا بتجميلها بالمآثر الجبلية من مساجد وقصور وأسوار وأبواب وكان للزخارف المنحوتة شأن عظيم في زخرفة تلك المآثر ، ومن أبدع الوجوه ذات الزخارف المنحوتة في الرخام وجهة « سلطان خاني » في قونية . وهو الخان الذي يرجع إلى سنة ٦٢٦ هـ (١٢٢٩ م) والذي تمحدثنا عنه عند الكلام على المآثر في الطراز السلجوقي (ص ٩٦ - ٩٧) .
وفي مدرسة ميرجالي بقونية زخارف هندسية جميلة متداخل بعضها في بعض .
وفي المتاحف التركية تماثيل ونقوش بارزة ترجع إلى العصر السلجوقي وتشهد بأبداع الفنانين في تصوير الحيوان (شكل ٥٢٤ و ٥٢٥) .

وفي مدينة آمد (ديار بكر) أمثلة طيبة من التماثيل والنقوش المنحوتة في العصر السلجوقي .
وهذه النقوش كثيرة من رسوم الحيوانات والطيور ولم تكن كلها للزينة فحسب ، بل



(شكلى ٥٢٥) من اسد من موبى فى العصر السلجوقى
ومحفوظ فى متحف اسوانبول

كان بعضها من رنوك الأصرار
الـ لـجقة وشاراتهم . والملاحظ
أن النقوش الكتابية تقوم على
أردنية من الزخارف النباتية
المحفورة حفرأ دقيفاً فضلاً عن
الزخارف الملحقة بالحروف .
ومن أمثلة ذلك الكتابة المؤرخة
من سنة ٤٨٤ هـ (١٠٩١ -
١٠٩٢ م) باسم السلطان
ملكشاه فى الوجهة الشمالية من
المسجد الجامع فى آمد^(١)

وفى الوصل أمثلة أخرى
من النقوش البدئية التى ترجع
إلى العصر السلجوقى وأهمها
الحرايز الجبلان الصناعان من
الرخام فى المسجد الجامع وفى
ضريح الإمام عون الدين^(٢)

ويعتازان برسومهما النباتية

المحفورة حفرأ دقيفاً وفى عدة مستويات^(٣) . ومن أهم المآثر التى ترجع إلى عصر الأتابك
بدر الدين لؤلؤ فى هذه المدينة قصر « قره سراى » وهو غنى بزخارفه الحصية التى تضم
كثيراً من الرسوم الآدمية ورسوم الطيور والحيوانات . والملاحظ أن رسوم الطيور فى
بعض تلك الزخارف تبدو جرباً من الرسوم النباتية نفسها كما أن هذه الرسوم النباتية تنتهى
فى بعض الزخارف برؤوس حيوانات . ولم تكن مثل هذه الزخارف وفقاً على المآثر الإسلامية
فى الوصل فحسب ، بل إننا نراها أيضاً فى بعض المآثر المسيحية

(١) van Berchem et Strzygowski : Amida p 139 et 306 fig. 59 et 255

(٢) Sarre und Herzfeld : Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet, (٢)
II, p. 227, 263

(٣) Olăck und Diez : Die Kunst des Islam p 242



(شكل ٥٢٦) رأس من الجص يرجع إلى عصر
السلجوقي في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة
(١٢-١٣ م) ومحفولة بالمتحف المتروبوليتان
في نيويورك

والحق أننا نستطيع أن نلاحظ
في الزخارف السلجوقية المنحوتة في
الحجر والجص العناية التامة برسوم
الفروع النباتية الفنية بالسيقان
والورقات فضلا عن الكتابة الزخرفية
الجميلة بالخط الكوفي وخط النسخ ،
على أرضية من الرسوم النباتية حيناً ،
وحيناً آخر متصلة بهذه الرسوم
النباتية بحيث تنتهي هامات الحروف
وذيولها بتلك الرسوم .

ومن أبداع الأمثلة التي نعرفها في
فن الزخارف والجص في إيران
الزخرفة الجصية في المسجد الجامع
بقزوين ^(١) ، وترجع إلى ما بين عامي
٥٠٧ و ٥٠٩ هـ (١١١٣-١١١٦ م)
ثم التابوت الرخامي ذو الزخارف

النباتية والكتابات الكوفية في قبر محمود على مقربة من غزنة ^(٢) ، ويرجع إلى نحو
سنة ٤٢١ هـ (١٠٣٠ م) . ومنها كذلك الكتابة الكوفية الجصية على أرضية من الرسوم
النباتية في مسجد حيدرية بقزوين ^(٣) ، وترجع إلى القرن السادس الهجري (١٢ م) ،
ثم الزخارف الجصية البارزة في محراب هذا المسجد ^(٤) .

وكانت الزخارف الجصية في القصور والبيوت السلجوقية شديدة البروز وتكثر فيها رسوم
الطرب والسيد والاستقبال . وقد وصلت إلى بعض المتاحف والمجموعات الفنية الخاصة أجزاء
من هذه الزخارف تكاد تبدو تماثيل مستقلة (شكل ٥١٦ و ٥٢٧) .

A Survey of Persian Art V pl. 521. (١)

(٢) المرجع نفسه ، الاوحة ٥٢١ ب .

(٣) المرجع نفسه الاوحة رقم ٥٢٤ .

(٤) المرجع نفسه الاوحة رقم ٥١٢ .



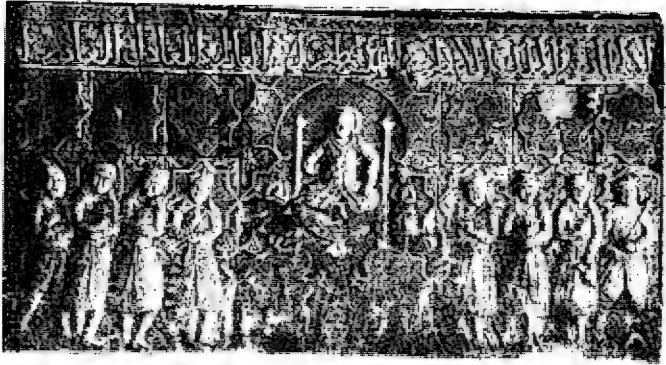
(شكل ٥٢٧) تمثال من الجص من روم
في القرن السادس الهجري (١٢م). وكان
محفوظا في القسم الإسلامي من متاحف برلين

ومن الزخارف السلجوقية البديعة ما نراه في ثلاث لوحات جصية تضم رسوماً آدمية في مناظر مختلفة . وكبرى هذه اللوحات في مجموع ستورا^(١) Stora . والثانية في متحف الفنون في بنسلفانيا . والثالثة في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن^(٢) . والملاحظ أن الرسوم الآدمية في هذه اللوحات لا تمتاز بالإتقان والإبداع من ناحية النحت ، ولكن لها رغم ذلك طابعا زخرفيا جميلا . ومما يلاحظ في زخرفة اللوحة المحفوظة في متحف بنسلفانيا (شكل ٥٢٨) أن في أرضيتها رسوم أشكال نجمية وصلبية مما يستعمل في كسوة الجدران ، وتقوم فوق هذه الأرضية رسوم آدمية أكثر بروزا وأتقن حفرًا وفيها تفاصيل دقيقة لللباس . وتحف هذه الرسوم الآدمية رسم أمير جالس على عرشه ، ويحمل العرش فيلان ، يذكر بالعرش التي تحملها الحيوانات في الرسوم الساسانية . وعلى هذه اللوحة كتابة نسخة باسم « السلطان الملك الأعظم الملك طغرل العالم العادل أقادر ... » والراجع أنه طغرل الثاني التوفى سنة ٥٩٠ هـ (١١٩٤ م) .

ومن الزخارف المنحوتة في الرخام والتي يمكن نسبتها إلى بلاد الجزيرة في القرن السابع الهجري (١٣ م) ما نراه على لوح محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٥٢٩) . وقوام هذه الزخارف رسم تينين متقابلين ، ففر كل منهما فاه فبهدت أنباه الحادة ولسانه المشقوق ، فيما التف ذبل كل منهما حول ذبل الآخر ، وفوق التينين كلنا « السلطان العظيم » والذي يرجع نسبة هذه الزخرفة إلى بلاد الجزيرة في القرن السابع هو رسم التينين المتأثرين بالزخارف الصينية والذين مجدهما في كثير من رسوم العصر السلجوقي في بلاد الجزيرة .

(٢) المرجع نفسه ، اللوحة رقم ٥١٨ .

(١) المرجع نفسه ، اللوحة رقم ٥١٦ .

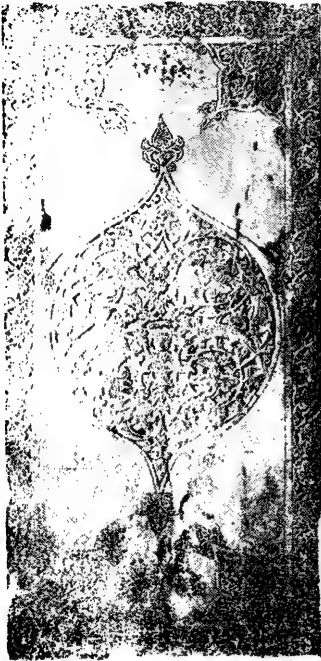


(شكل ٥٨) كسرى جدار من قصر الحارثية ، بلاد طبرك ، من إيران في القرن السادس الهجري (١١٢٠ م) ومجموعة في متحف سلطانية



(شكل ٥٢٩) لوح من الرخام . من بلاد الجزيرة في القرن السابع الهجري (١١٢٠ م) ومجموعة في دار الآثار العربية بالقاهرة

النحت في الحجر والجص في عصرى الأيوبيين والمماليك



نقش من راس راس صناعه مصر
في القرن الثامن الهجرى (١١٤ م)

ازدهرت صناعة الحجر والجص في العصر الأيوبي . ومن أبدع أمثلة الحفر في الجص في هذا العصر ما نراه في القسم الأسفل من المنارة الأيوبية فوق الباب الأخضر بالشهد الحسينى بالقاهرة^(١) . ويلاحظ في هذه الزخارف أنها قريبة في بعض عناصرها من الزخارف التى نعرفها في المغرب خلال القرنين الرابع والخامس الهجرى (٩ - ١١ م) . ومن أمثلة النحت في الحجر وجهة تربة أبى منصور اسماعيل وفيها كتابة نسخية على أرضية نباتية وإفريز من زخارف هندسية ونباتية^(٢)

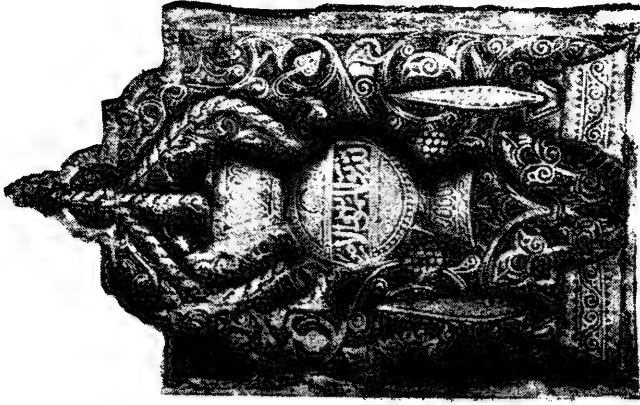
أما في عصر المماليك فإن الزخارف المحفورة في الرخام والجص في الدوائر المختلفة تشهد بإبداع الفنانين في الرسوم النباتية الدقيقة فضلا عن الرسوم الهندسية المختلفة . وفى دار الآثار العربية عدد من الألواح الرخامية التى ترجع إلى هذا العصر . ومن

أبدعها لوح في وسطه جامة ، وفى الجامة رسوم نباتية بينها إناء تتفرع منه غصون تقبض عليها أيدي وعلى النصوص طواويس وطيور . وحول الجامة إطار ذو زخارف نباتية وفى أركانه أربع جامات متجهة إلى الجامة الوسطى (شكل ٣٤٠) . وكان هذا اللوح فى مدرسة الأمير صرغتمش المشيدة سنة ٧٥٧ هـ (١٣٥٦ م) .

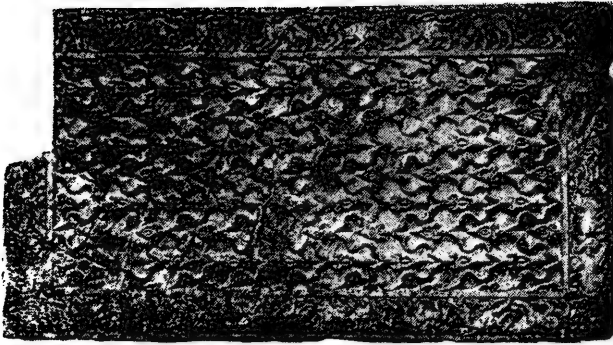
وفى دار الآثار العربية أيضاً لوح آخر من الرخام كان فى إحدى مدارس القاهرة المشيدة

(١) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية ج ١ ، الشكل فى صفحة ٨٥ .

(٢) Hauteceur et Wiel : Les Mosquées du Caire pl. 53



سجل (٥٣٩) لوح من وطم من ساحة مصر في القرن الثالث
المجهرى (٥١٤) وعنوان في دار الآثار العربية بالقاهرة



(عكس ٥٣٤) لوح من رستم خان في ألسنة بالقاهرة ويرجع إلى القرن
الاسم المجهرى (٥١٥) وعنوان الآن في دار الآثار العربية بالقاهرة

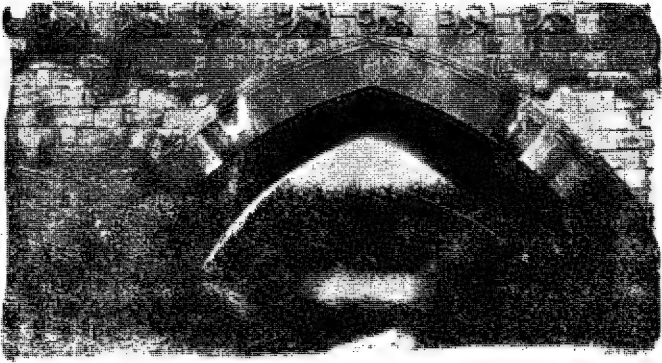


(شكل ٥٢٢) ريز من الرخام من مصر في القرن الثامن الهجري (١١٤ م) ومعقود في دار الآثار العربية بالقاهرة

سنة ٧٥٨ هـ (١٣٥٧ م) .
وقوام زخرفته رسم مشكاة
منقوشة نقشاً بارزاً ويحف بها
رسم شمدانين على أرضية من
رسوم نباتية (شكل ٥٣١) .
ومن الآثار المحفوظة في هذا
التحف لوح من الألواح
الرخامية التي كانت توضع في
الأسبله قدير المياه عليها ببطء
يكسبها البرودة بالترص للهواء
فضلا عن أنه يساعد على تنقيتها
من الأجسام النريية التي قد
تكون عالقة بها . وساحة هذا
اللوح مزينة بزخارف نباتية على
شكل زهور محرفة عن الطبيعة .
أما إطاره فيتألف من رسوم
حيوانات متتابعة على أرضية
نباتية (شكل ٥٣٢) .

ومن مقتنيات دار الآثار أيضا زير من رخام ، سطحه مزين بزخارف شديدة البروز
قوامها رسوم فروع نباتية ووريقات . وفي أعلاه كتابة بالخط الكوفي وفي أسفله عصابة
من رسوم السمك (شكل ٥٣٣) .

ومن أمثلة النحت في عصر المماليك الإفريز الذي تراه فوق عقد قناطر أبي سعيد
وتمثل نقوش هذا الإفريز سباعاً متجهة إلى الجنوب الشرق ورؤوسها منظورة من الأمام
ولكل منها شارب وأذان دقيقتان ومديتان وعينان ملوَّتان وذنب مرفوع على ظهره
(شكل ٥٣٤) . والمعروف أن بحر أبي النجاة قد حفر سنة ٥٠٦ هـ (١١١٣ م) في عهد
الخليفة الفاطمي الأحمر ، ليروي أراضي الشرقية ، ونسب إلى المهندس اليهودي الذي أشرف
على بنائه . وكان الفاطميون والأيوبيون يحتفلون بفتح هذا الخليج احتفالهم بفتح خليج



(شكل ٥٣٤) فاطر أبي النجا . من القرن السابع الهجرى (١٣ م)

القاهرة ، ولا تزال هذه القناة تستخدم حتى اليوم فى رى بعض أراضى الدلتا ، فتتفرع إلى اليمين من مجرى النيل على بعد نحو ١٥٠٠ متراً شمال شبرا ، وتسير إلى الشمال الشرق حتى تمر - بعد مسافة كيلو متر واحد - تحت قنطرة كبيرة من الحجر ، بنيت فى عصر الظاهر بيبرس سنة ٦٦٥ هـ (١٢٦٦ م) ، وإلى هذا العصر ترجع النقوش التى نمن بصدها الآن .

وقد ظهرت المنابر الرخامية فى عصر دولة المماليك البحرية . وأقدم المعروف منها منبر مسجد الخطيرى ويرجع إلى نحو سنة ٧٣٧ هـ (١٣٣٧ م) ولا تزال بعض بقاياها محفوظة بدار الآثار العربية بالقاهرة . أما أقدم المنابر الرخامية القائمة فى المساجد بالقاهرة فمنبر جامع آق سنقر . وهو غنى بزخارفه النباتية ذات الأوراق وعناقيد العنب . ومن أبداع هذه المنابر الحجرية المنبر الذى أمر بتشيدده السلطان قايتباى فى تربة بقوق سنة ٨٨٨ هـ (١٤٨٣ م) . وعلى هذا المنبر زخارف دقيقة من أطباق نجمية وفروع نباتية تذكر بزخارف الخشب فى ذلك العصر (شكل ٥٣٥) .

وفى مساجد العصر المملوكى نماذج طيبة من النحت فى الحجر والجص . ومن ذلك ما بقى من الشبايك الداخلية المصنوعة من الجص والغنية بزخارفها النباتية وبزخارف الكتابة المحيطة بها^(١) . ومنه أيضاً الزخارف الجصية البديعة فى قبة قلاوون ولا سيما فى باطن المقود



(شكل ٥٣٥) التبر المجرى الذى شيد فى ضريح السلطان رفوق ناصر السلطان قايتباى
سنة ٨٨٨ هـ (١٤٨٣ م)

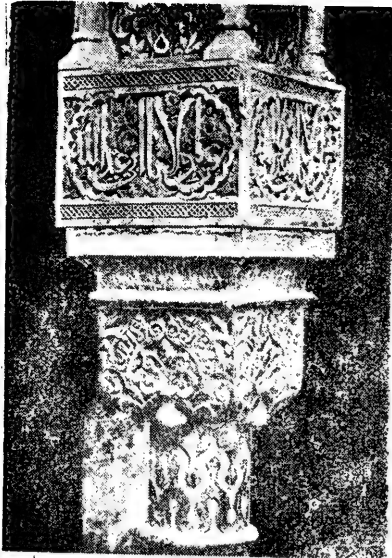
وحاقها الخارجية^(١) . ومنه الشبايك المصنوعة من الحجر النرّع بأشكال زخرفية فى الحائقاء الجاولية^(٢) ، ثم الرخارف الحصية والحجربة المختلفة فى مدرسة السلطان حسن^(٣)

(١) للرجع نفسه ، اللوحة ٧٦ .

(٢) للرجع نفسه ، اللوحين ٩٥ ، ٩٦ .

(٣) للرجع نفسه ، اللوحات ١٢٧ - ١٣٥ .

الختم: في العصر الموقلي بإيران



(شكل ٥٣٦) تاج عمود ذو زخرفة جصية في قصر الحمراء
من القرن الثامن الهجري (١٤ م)

أيضاً عصابة جصية ذات زخارف بالخط الكوفي التشابك في المسجد نفسه^(٢) وعصابة أخرى في ضريح بير بكران^(٣).

وفي المتحف المتروبوليتان أمثلة من الحفر على الحجر في العصر الموقلي، إثنان منها يرجع أنهما كانا قطعتين من نهاية درايزين ويظن أن مصدرهما مدينة همدان. وقوام الزخرفة فيهما رسوم هندسية ونباتية محرفة عن الطليعة وقليلة البروز^(٤)، فضلاً عن رسم أسد بصرع غزالا. وعليهما كتابة مؤرخة من سنة ٧٠٣ هـ (١٣٠٣ م).

(١) A Survey of Persian Art. IV pl. 396, 397

(٢) المرجع نفسه، ج ٥، اللوحة ٥٣٢ (١)

(٣) المرجع نفسه، ج ٥، اللوحة ٥٣١ (١)

(٤) Dimand : Handbook fig 58

النحت في الطراز المغربي

تكامنا في الصفحات السابقة على أساليب الحفر في الجص والحجر في الأندلس في عصر الدولة الأموية الغربية وعصر ملوك الطوائف . وقد عرفنا أن المرابطين جموا بعد ذلك بين الأندلس والمغرب في امبراطورية إسلامية ، فانتقلت الأساليب الفنية الأندلسية إلى مراکش منذ القرن السادس الهجري (١٢ م) . وشيدت المآثر الفنية بالزخارف الجصية والحجرية في مراکش ورباط وفاس وتلمسان .

وقد بدأ اضمحلال سلطان المسلمين في الأندلس منذ القرن السابع الهجري (١٣ م) . ولم يستطع أن يقاوم تقدم المسيحيين فترة طويلة من الزمن غير بني نصر في غرناطة . وقد رأينا كيف ازدهر على يدهم الطراز المغربي ، ولا سيما في قصر الحمراء . وهذا القصر غني جداً بالزخارف الجصية التي تغطي جدرانه وعقوده (شكل ٥٣٦) والتي يظهر فيها إبداع الفنان في الجمع بين الرسوم النباتية الدقيقة والرسوم الهندسية^(١) .

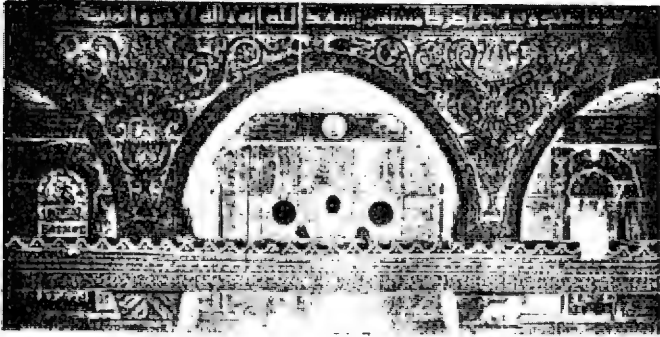
الفسيفساء

الفسيفساء كلمة مشتقة من اللغة اليونانية . والمقصود بها الموضوعات الزخرفية المؤلفة بواسطة جمع أجزاء صغيرة ومتعددة الألوان من الزجاج أو الحجر وتثبيتها بعضها إلى جانب بعض فوق الجص أو الأسمنت . وقد تكون هذه الموضوعات الزخرفية هندسية أو نباتية أو رسوم كائنات حية . والأغلب أن تكون تلك الأجزاء الصغيرة مكعبات دقيقة .

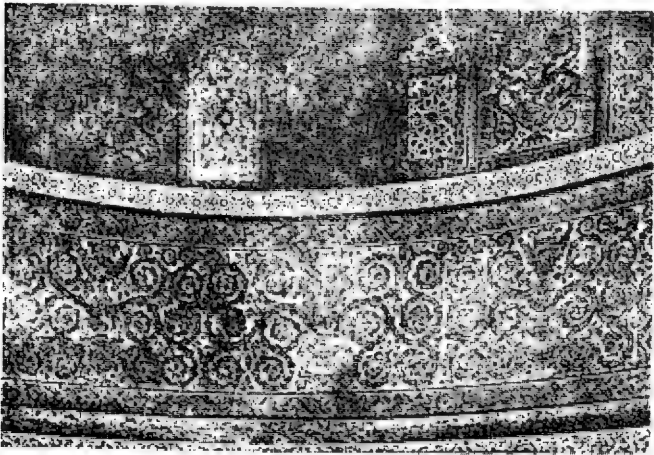
وقد امتاز الفن الإغريقي المتأخر والفن الروماني بالفسيفساء الحجرية ذات الموضوعات التصويرية وأكثر ما استخدمت في الرسوم على الأرض . بينما امتاز الفن البيزنطي بالفسيفساء الزجاجية التي استعملت في رسوم الجدران والقبور . وقد استعمل الفنانون في العصر الإسلامي المكعبات الزجاجية الصغيرة ولكنهم جمعوا معها في بعض الأحيان المكعبات الحجرية والصدفية .

ولارب في أن أبدع ما وصل إلينا من الفسيفساء في العصر الإسلامي هي فسيفساء قبة الصخرة وفسيفساء المسجد الجامع في دمشق .

وكانت الفسيفساء تغطي الجدران الخارجية في قبة الصخرة ؛ ولكن لم يبق شيء من هذه الفسيفساء . أما الذي لا يزال محفوظا إلى اليوم فالفسيفساء التي تغطي بعض الأجزاء الداخلية . ولارب في أن قدما كبيرا من هذه الفسيفساء المحفوظة يرجع إلى سنة ٧٢ هـ كما تشهد بذلك كتابة بالخط الكوفي البسيط من الفسيفساء المذهبة على أرضية زرقاء . (شكل ٥٣٧) وتقع في أعلى التشيئة الداخلية بجوار السقف . وتضم هذه الكتابة آيات قرآنية ، جاء في نهايتها النص التاريخي الآتي : « بنى هذه القبة عبد الله عبد الله الإمام أمير المأمون في سنة اثنتين وسبعين تقبل الله منه ورضى عنه آمين رب العالمين والحمد لله » ولا شك في أن هذه الكتابة كانت تشتمل على اسم عبد الملك بن مروان ولكنه حذف وكتب اسم المأمون عوضا عنه ، بغير أن يظن الصانع إلى لزوم تغيير التاريخ . فإن سنة ٧٢ هـ (٦٩١ - ٦٩٢ م) لا تقع في حكم المأمون وإنما تقع في حكم عبد الملك ، فضلا عن أن اسم المأمون وألقابه مكتوبة بخط يخالف سائر الكتابة وفي مكان أضيق من المكان المناسب لعدد حروفها بالنسبة إلى القياس التبع في سائر الكلمات . ولون الكتابة المضافة أغم من لون الكتابة الأصلية .

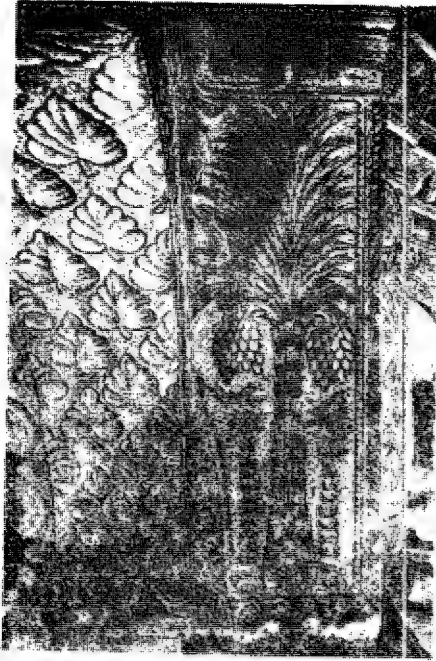


(شكل ٥٣٧) فسيفساء في الوجه الداخلي من الثمن الأوسط بقعة الصخرة



(شكل ٥٣٨) فسيفساء في رقبة القبة . بقعة الصخرة

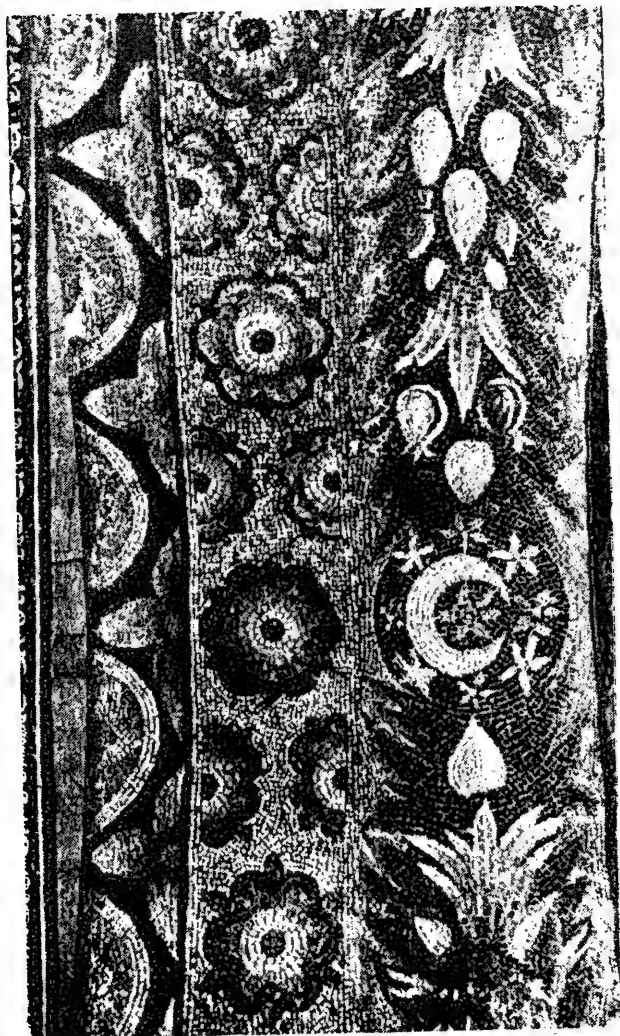
ومن الأجزاء الأخرى التي تغطيها الفسيفساء في قبة الصخرة المنطقة العليا من التسمية الدائرية ، أي الداخلية ، وتشمل الجزء العلوي من الأساطين أو الأكتاف الأربعة ثم كوشات المقود . ومن تلك الأجزاء كرسى القبة أو رقبته . وقد حدث في بعض أجزاء الفسيفساء بقبة الصخرة ترميم وإصلاح في عصرى الفاطميين والماليك ، ولكن روعى فيهما المحافظة على جوهر الرسوم القديمة .



(شكل ٥٣٥) فسيفساء في الوجه الداخلي من المئمن الأوسط في قبة الصخرة

وتتألف هذه الفسيفساء من مكعبات صغيرة مختلفة الحجم من الزجاج الملون وغير الملون والشفاف وغير الشفاف ومن مكعبات من الحجر الأبيض أو الوردي ومن صفايح صغيرة من الصدف وكلها مثبتة على طبقة من الأسمنت في وضع أفقي تالم، اللهم إلا المكعبات ذات اللون الذهبي أو الفضي فإنها موضوعة بميل قليل لتمكنكس الضوء. أما سائر الألوان الناعبة على هذه الفسيفساء فالأخضر بدرجاته المختلفة والأزرق والبنفسجي والأبيض والأسود.

والموضوعات الزخرفية التي تراها في فسيفساء قبة الصخرة كثيرة جداً. ومن بينها فروع نباتية متصلة وحلزونية تخرج من آنية (شكل ٥٣٨) ويقع بين كل فرعين خارجين من إناء موضوع زخرفي يشبه الشمعدان وفوقه زخرفة ساسانية مجنحة. كما يرى من بينها أشجار نخيل وأشجارا أخرى (شكل ٥٣٩) تذكر بما نعرفه في فسيفساء بعض الكنائس المسيحية في القرن السادس الميلادي. ومن بينها أيضاً رسوم الفاكهة ولا سيما العنب والرمان. ثم رسوم أوراق الشجر المختلفة وورق الأكاقس وباقات الزهور وقرون الرخاء ورسوم الجواهر والحلى المختلفة بالرسوم النباتية، فضلاً عن رسوم الألهة والنجوم (شكل ٥٤٠). ومعظم هذه الموضوعات الزخرفية معروفة في زخارف الفسيفساء الرومانية والمسيحية ومستمدة من الطرازين الساساني والمهلنسي. والواقع أننا نرى في زخارف الفسيفساء بقية الصخرة التقاء عناصر فنية مختلفة، نعرفها في الأساليب الفنية الإغريقية والرومانية، ولكنها



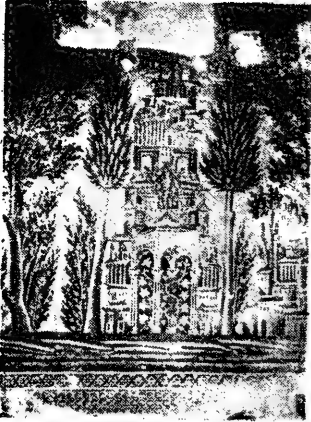
(شكل ٥٢٠) شيفاد في عقد من الثمن الداخلي بقبة المصخرة

في هذا الأثر الإسلامي العظيم مختلطة بعناصر فنية أخرى شرقية المصدر وتميزها عن سائر الفسيفساء الإغريقية الرومانية والمسيحية .

وقد درست الآنسة فان برشم كل النصوص التي تحدثت عن الفسيفساء في قبة الصخرة وانتهى بها البحث إلى أن هذه الفسيفساء من صنع عمال سوريين بوجه عام وليست من صنع عمال بيزنطيين ، وأن من المحتمل أن يكون بعض صنائع من أحناس مختلفة قد اشتركوا مع الصناع السوريين وأن ذلك قد يفسر وجود بعض العناصر الساسانية في زخارف هذه الفسيفساء^(١) ولكننا نلاحظ أن اشتراك عمال من إيران ليس لازماً لتفسير الموضوعات الزخرفية الساسانية ، لأن معظم هذه الموضوعات كان قد انتقل إلى الشام وأقبل الصناع السوريون على استماله .

أما فسيفساء الجامع الأموي في دمشق فإن معظمها أصابه التلف بسبب الحرائق المختلفة التي شبت في الجامع ، فلم تبق منها إلا أجزاء صغيرة ، إلى أن أتيج للأستاذ دى لوريه de Lorey سنة ١٩٢٧ أن يكشف أجزاء عظيمة الشأن ، كانت حتى ذلك الوقت مغطاة بالملاط . وأهم هذه الأجزاء المكتشفة ما يقع على مقربة من المدخل الرئيسي للجامع . وقوام هذا الجزء الكبير رسم نهر في مقدمة النظر وعلى ضفته الداخلية أشجار ضخمة تطل على منظر طبيعي ، فيه رسوم عمار بين أشجار وغابات . ومن هذه الحفائر رسم ملعب للخيول ورسوم قصور ذات طابقين وأعمدة جميلة ، ورسم بناء مربع الشكل وله سقف صيني الطراز كما نرى رسم عمار صغيرة تبدو كأنها موضوعة الواحدة فوق الأخرى . وفوق النهر المذكور قنطرة تشبه قنطرة فوق نهر بردى بدمشق ، مما حمل على القول بأن هذه الرسوم قد تكون لناظر في مدينة دمشق نفسها .

وصفوة القول أن قوام زخارف الفسيفساء في الجامع الأموي رسوم المأثر والناظر الطبيعية لذاتها وبغير أن تكون ثانوية في الصورة بالنسبة إلى صور آدمية لها الصدارة كما نعرف في بعض زخارف الفسيفساء البيزنطية . والتأثر بالأساليب الفنية الهلنستية ظاهر جدا في رسوم الفسيفساء التي نحن بصدها . ومن المحتمل أن صانعيها نقلوا موضوعاتهم الزخرفية عن نماذج قديمة ، كما يفعل الصناع في معظم المصور . ولكنهم لم يكونوا بعيدين عن التأثر ببعض الأساليب الفنية الساسانية تأثرا بسيطا ، مما يحمل على القول بأنهم كانوا من أهل



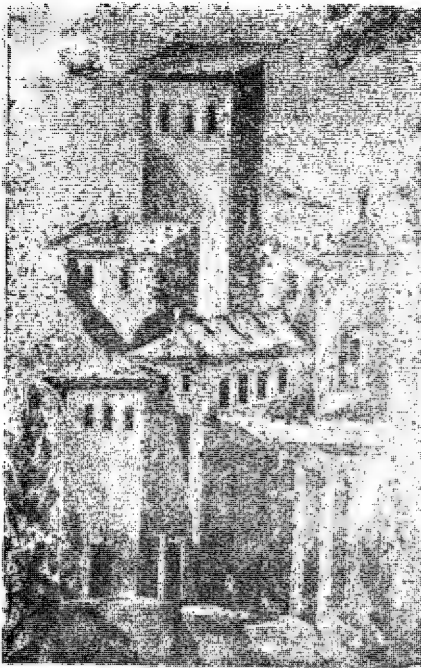
(شكل ٥٤٢) زخارف من الفسيفاء في
الجامع الأموي بدمشق . من نهاية القرن الأول
الهجري وبداية الثامن الميلادي



(شكل ٥٤١) زخارف من الفسيفاء في
الجامع الأموي بدمشق . من نهاية القرن الأول
الهجري وبداية الثامن الميلادي

الشام ، وأنهم يمثلون المدرسة الفنية المحلية "التي ازدهرت من القنن الهلنستية في سوريا حين
فتحها العرب .

وتكثر في المآثر المرسومة في فسيفساء الجامع الأموي (الأشكال ٥٤١ و ٥٤٢ و ٥٤٣)
رسوم الأعمدة الكورنتية ذات الحشخان (cannelures, flutes) أو القنوات الطويلة ،
ورسوم الأقبية والأبراج والسقوف المخروطية الشكل والسقوف ذات الجملون وأشجار السرو
ويمكننا أن نقول بوجه عام إن الصناعة واحدة في فسيفساء قبة الصخرة وفسيفساء
الجامع الأموي ؛ ولكن الوحدة والتلاؤم أقل ظهوراً في الأخيرة . وامل ذلك راجع إلى أن
الإصلاح والترميم الذي تم فيها كان أكثر مما تم في قبة الصخرة . والراجع أن الجزء الذي
جاء فيه رسم النهر يرجع إلى عصر الوليد بن عبد الملك في نهاية القرن الأول الهجري وبداية
الثامن الميلادي ، بينما ترجع أجزاء أخرى إلى الترميم الذي تم في عصر السلطان السلجوقي
ملكشاه سنة ٤٧٥ هـ (١٠٨٣ م) ، وترجع غيرها إلى عصر السلطان بيبرس . ومما يلفت
النظر أن التأثير بالأساليب الهلنستية أقوى وأعظم في فسيفساء الجامع الأموي منه في فسيفساء
قبة الصخرة ، مع أن القبة ترجع إلى سنة ٧٢ هـ (٦٩١ م) بينما يرجع الجامع إلى سنة ٩٦ هـ
(٧١٥ م) .



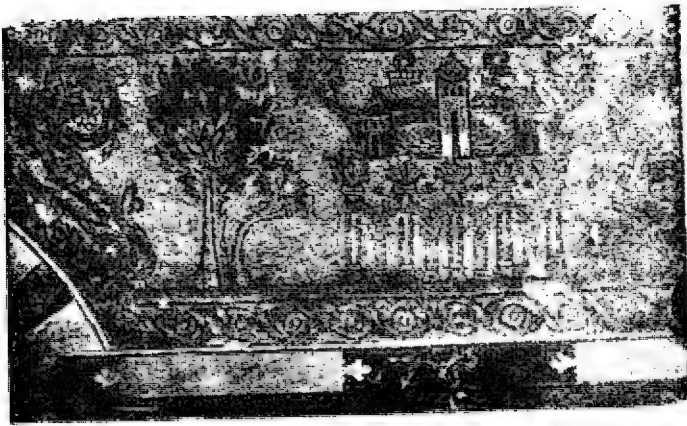
(شكل ٥٤٣) زخارف من القيسية في الجامع الأموي بدمشق
من نهاية القرن الأول الهجري وبداية الثامن الميلادي

وترجع الآنسة فان برنم
أن القيسية التي صنعت
بأمر الوليد في دمشق وفي
للدولة لم تكن من صناعة
عمال من البيزنطيين بالرغم
من أن معظم المؤلفين العرب
الذين ذكروا هذه القيسية
يفسبون إلى صناعات من الروم
ومن الطريف أن في قبة

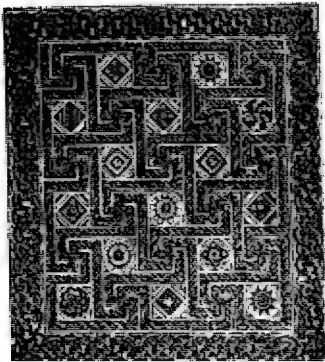
بيبرس بدمشق نقوشاً من
القيسية يبدو أن صانعيها
نسج في موضوعاتها على منوال
النقوش الموجودة في قيسية
الجامع الأموي . ولكن
قيسية قبة بيبرس أقل
إتقاناً في الرسوم وإبداعاً في
الألوان (شكل ٥٤٤) .
ولا عجب فإنها ترجع إلى

القرن السابع الهجري (١٣ م) . ولم يكن رسم مثل تلك الموضوعات مألوفاً في ذلك الوقت .
ومن أبداع أمثلة القيسية في العصر الأموي تلك التي كشفت في قصر هشام ببحريرة
المفجر (شكل ٤١) ثم ما كشفت في خربة النية بفلسطين أيضاً^(١) (شكلي ٥٤٥ و٥٤٦) .
ولم تصل إلينا نماذج كافية من صناعة القيسية في العصر العباسي . ولذا كان كل
ما نعرفه في هذا الميدان قائماً على ما كتبه المؤلفون العرب وعلى بعض نماذج ضئيلة عثر عليها
النقبون في حفائر سامرا ، وذلك في أطلال القصور الخليفية والمسجد الجامع وبعض البيوت

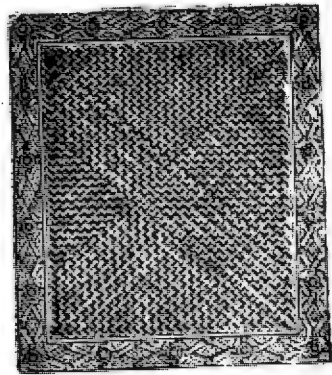
A. M. Schneider und O. Puttrich-Reignard : Ein frühislamischer Bau am See (١)
Genesareth. Puttrich-Reignard Die Palastanlage von Chirbetel Minjo (Palastina-Hefte
des Deutschen Vereins vom Heiligen Lande, Heft 17-20, 1939)



(شكل ٥٤٤) زخارف من القيشاء في قبة يبرس بدمشق . من القرن السابع الهجري (١٣ م)

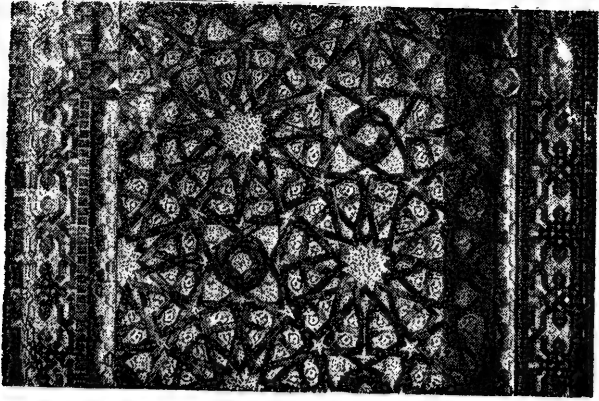


(شكل ٥٤٦) فيفاء في أرض إحدى القاعات بقصر أموى في خربة النية بفلسطين



(شكل ٥٤٨) فيفاء في أرض إحدى القاعات بقصر أموى في خربة النية بفلسطين .

الكبيرة . ولكن هذه النماذج التي عثر عليها ليست في حالة جيدة . ولا يمكننا أن نتبين الموضوع الزخرفي إلا على قطعة واحدة منها ، وجدت في حمام القصر الكبير . وأرضية هذه القطعة ذهبية اللون وتقوم فوقها رسوم فرع نباتي من أوراق الأكانتس بلون أخضر مختلف



(شكل ٥٤٧) فيفساء من القرميد بضرع مؤنة خاتون بنخجوان . من سنة ٥٨٢ هـ (١١٨٦ م)

المرجات ، فضلا عن رسوم الأزهار وأوراق الشجر المختلفة^(١) .
وقد ذكر الغزولي في كتابه « مطالع البدر » أن بغداد كان فيها حمام في دار أحد
الأمراء فيه خلوات أو أجزاء مستقلة ، إحداها « مصورة بقصوص حجر وخضر ومذهبة وكلها
متخذة من بلور مصبوغ بعضه أصفر وبعضه أحمر فأما الأخضر فتبيل إنه حجارة تأتي من
الروم والمذهب فهو زجاج ملين بالذهب » .

والراجح أن أساليب الزخرفة بالنسيفساء في العصر العباسي لم تختلف كثيرا عن الأساليب
التي عرفناها في العصر الأموي ، وأنها كانت متأثرة بالأساليب الهلنستية . ولا سيما
أننا نعرف أن بلاد العراق كان فيها صناع فيفساء من الروم منذ القرن الأول قبل الإسلام .
وكثيرا ما تشير المصادر التاريخية العربية في فجر الإسلام إلى ورود النسيفساء واستقدام
صناعها من بزنطة . ومما نعرفه عن النسيفساء في العصر العباسي ما ذكره القندسي عن
إصلاح الكعبة على يد الخليفة المهدي وعن تغطية جدران ردهاتها بالنسيفساء بواسطة فنانون
من الشام ومصر .

ولسنا نعرف ما يستحق الذكر عن صناعة النسيفساء في العصر السلجوقي ، ولكن مما
يمكن إلحاقه بهذه الصناعة كسوة الجدران بقوالب من القرميد توضع على هيئة النسيفساء

وتؤلف جوانها الضيقة أشكالاً متعددة الأنواع وأطباقاً نجمية تحفر في حشواتها شتى الفروع النباتية والرسوم الهندسية (شكل ٥٤٧). وبما يلحق بهذه الصناعة أيضاً كسوة الجدران بزخارف من الفسيفساء الخزفية في إيران فيما بين القرنين السادس والعاشر بعد الهجرة (١٢-١٦ م).

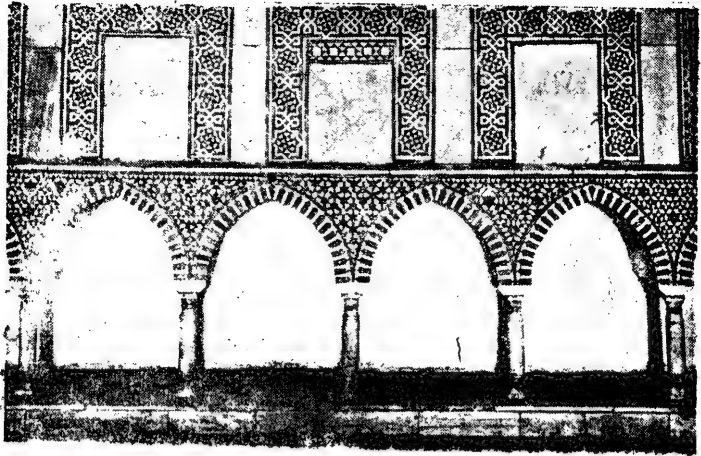
ومن هذه الفسيفساء التي نعرفها في العصر الإسلامي الموضوعات الزخرفية النباتية والكوفية التي تزين محراب الخليفة الحكم في المسجد الجامع بمدينة قرطبة والقباب الواقعة أمام هذا المحراب. ولكن هذه الفسيفساء بيزنطية الأسلوب ولا تكاد تختلف عن سائر الفسيفساء البيزنطية الممارسة لها في القرن الرابع الهجري (١٠ م). والواقع أن المؤرخ ابن عذاري يروي أن الحكم بعث رسله إلى الإمبراطور البيزنطي نيسيفور فوكاس Nicéphore Phocas يطلبون أن يبعث إلى مولاهم عمالاً اختصاصيين في صناعة الفسيفساء مع المواد اللازمة لهم وقد لبي الإمبراطور هذا الطلب.

وفسيفساء هذا الجامع غنية بألوانها فمنها الذهبي والأحمر والأخضر والأزرق والأسود والأصفر. ورسوم النبات فيها تختلف، عن رسوم النبات في التحف الأندلسية المتأخرة ولا سيما في ميدان النحت. فإن الأوراق في هذه الفسيفساء محرفة جداً عن الطبيعة وفيها بعض دوائر ترمز إلى عقائد الغنبي^(١)، ولكننا نجد بينها - عدا ذلك - رسوم المراوح النخيلية وكيزان الصنوبر. والملاحظ أن الفنان لم يكن موقفاً دائماً في رسوم هذه الفسيفساء، ولا عجب فإن مثل هذه الرسوم النباتية كانت مألوفة عنده في تغطية المساحات الضيقة ولا سيما الإطارات، أما المساحات الكبيرة فكانت تغطيها المناظر الآدمية. ولذا وجد الفنان البيزنطي بعض الصعوبة في ملء المساحات الكبيرة في زخارف الجامع برسوم نباتية وهندسية. وتضم فسيفساء هذا الجامع كتابات بالخط الكوفي، حروفها ثقيلة ولا تلازم بينها وبين سائر الزخرفة.

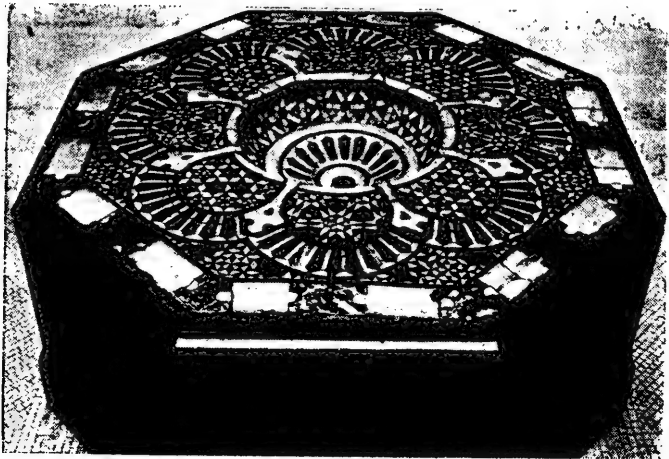
أما في مصر فقد استعملت الفسيفساء في أجزاء بعض المحاريب مثل طاقية المحراب في قبة الصالح نجم الدين (٦٤٧ هـ) وطاقية محراب مدرسة قلاوون (٦٨٤ هـ) والمصابة التي تزين محراب الجامع الطولوني (٦٩٦ هـ) وتواشيح محراب المدرسة الطيرسية (٧٠٩ هـ) وطاقية محراب المدرسة الأقباقية^(٢) (٧٢٠ هـ).

O. Marçais : Manuel d'art Musulman I. fig 159 H. Terrasse : L'Art Hispano (١)
Mauressque pl XX

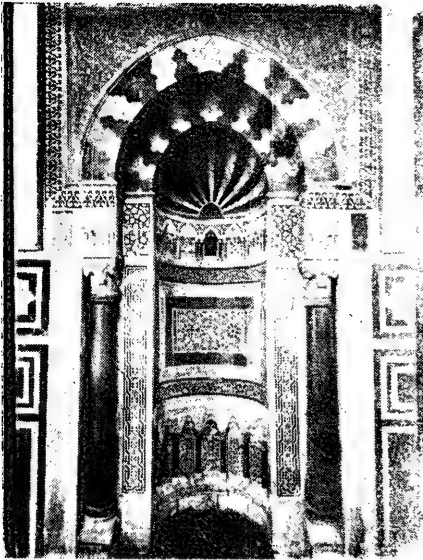
(٢) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية ج ١ ص ٣٧



(شكل ٥٤٨) سفة من فسيفساء الرخام ، من عصر المايك ومحفوطة في دار الآثار
العربية بالقاهرة



(شكل ٥٤٩) حوض مشين من فسيفساء الرخام محفوط في متحف فكتوريا وألبرت بلندن



(شكل ٥٥٠) عراب المدرسة الطيرسية بالجامع الأزهر
من سنة ١٣٠٩ هـ (١٣٠٩ م)

ولكن نوعاً آخر من
الفسيفساء إزدهر في مصر في
عصر المماليك وهو الفسيفساء
المصنوعة من المكعبات الصغيرة
من الرخام . وكان أكثر استعماله
في المحاريب والوزرات بالمساجد ،
كما كانت تصنع منه الفسقيات
والأحواض فضلاً عن استعماله
في زخرفة الأرض وما إلى ذلك .
ويلوح أن بعض الكتاب يرى
أن تسمية هذا الرخام الدقيق
بإسم الفسيفساء خطأ شائع وأن
الفسيفساء وقف على الفصوص
الزجاجية الصغيرة (١) . ولكننا
لا نرى عملاً لهذا الرأي .

ومن أبداع أمثلة هذه

الفسيفساء الرخامية صفة في دار الآثار العربية بالقاهرة (شكل ٥٤٨) وحوض في متحف
فكتوريا وألبرت (شكل ٥٤٩) . ومنها أيضاً عراب المدرسة الطيرسية بالجامع
الأزهر (شكل ٥٥٠)

(١) المرجع نفسه

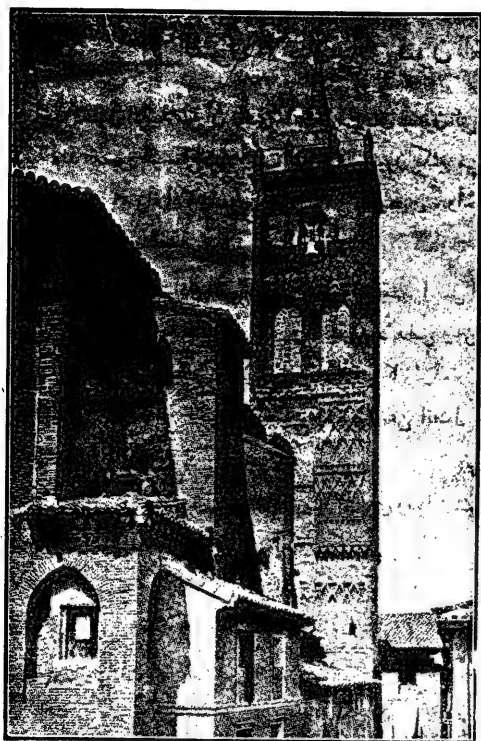
أثر الفنون الإسلامية في فنون الغرب

أتيج للفنون الإسلامية أن تؤدي ما عليها من دين للفنون التي سبقتها ، فآثرت في الفنون الغربية منذ العصور الوسطى ؛ إذ أعجب الفنانون الغربيون بكثير من منتجات الصناعات والفنانين في ديار الإسلام ، سواء أ كانوا من المسلمين أم من المسيحيين ، وأخذوا عنهم بعض الموضوعات الزخرفية والأساليب الفنية .

وليس مثل هذا التبادل الفني غريباً في شيء ، فقد اتصل الشرق الإسلامي بأوروبا في العصور الوسطى بوساطة التجار أولاً ، والمدنية في الأندلس وجزيرة صقلية ثانياً ، وبفضل مشاهدات الحجاج المسيحيين في الأراضي المقدسة وما كانوا يحملون معهم إلى أوروبا من التحف الإسلامية ، ثم بوساطة الحروب الصليبية ، فضلاً عن اتصال الأوربيين بالدولة العثمانية بعد ذلك .

أما التجارة بين موانئ مصر والشام وآسيا الصغرى وموانئ شبه الجزيرة الإيطالية وساحل فرنسا الجنوبي فكانت زاهرة إلى حد بعيد . وكان التجار لا ينقلون إلى أوروبا بضائع الشرق الإسلامي فحسب ، بل ينقلون أيضاً ما يجلبه التجار من بضائع الشرق الأقصى . وكانت العلاقات التجارية وثيقة بين الأمم الإسلامية وبلاد روسيا ووسط أوروبا وشمالها ، وكانت قوافل التجار المسلمين منتشرة في الطرق التجارية بين بحار الصين وآسيا الوسطى وسواحل بحر البلطيق . وحسبنا دليلاً على ذلك ما عثر عليه من قطع العملة الإسلامية في روسيا وفنلندة والسويد والدانمرك وغيرها . وترجع قطع العملة المذكورة إلى ما بين القرنين الأول والخامس بعد الهجرة (٧ - ١١ م) . فضلاً عن ذلك فإن كتب الرحلات وتقويم البلدان تؤيد تردد التجار المسلمين على جنوب روسيا والقسطنطينية والمدن التجارية في إيطاليا ، وتشير إلى وصول بعضهم إلى أوروبا الوسطى ، كما أنها تصف الملكة التي أسسها البلغار في حوض الفلجا الأوسط وانتشر فيها الإسلام وزارها الرحالة ابن فضلان سنة ٣٠٩ هـ (٩٢١ م) .

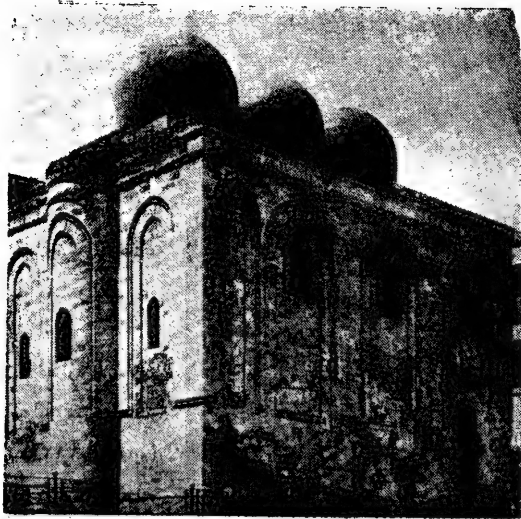
وكانت بولندة من حلقات الاتصال بين الغرب والشرق الأدنى وآسيا في القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (١٤ - ١٥ م) ، وتأثرت كثيراً بالفنون الإسلامية في تركيا وإيران ، على رغم أنها لم تكن جزءاً من الإمبراطورية العثمانية كما كانت شبه جزيرة البلقان مثلاً . وذلك أن المدن الواقعة جنوب شرقي بولندة كانت تحصل على تحف شرقية كثيرة من موانئ



(شكل ٥٥١) مثال في سرقسطة من البناء الغروب في عصر المديني

البحر الأسود وفضلا
عن ذلك فقد كان في
بعض مدن بولندة
ولا سيما لوفوف أو
لبرج مهاجرون من
الأرمن واليونان نزحوا
إلى تلك البلاد منذ
القرن السابع الهجري
(١٣ م) ، ولكنهم
لم يقطعوا أبداً
الاتصال بأوطانهم
الأولى ، فكانوا
يستوردون منها
البضائع والتحف
الشرقية ، كما كانوا
يشيدون الكنائس
والمآثر في مهجرهم على
الأساليب الفنية التي
أنفوها في بلادهم .
والمعروف أن هذه

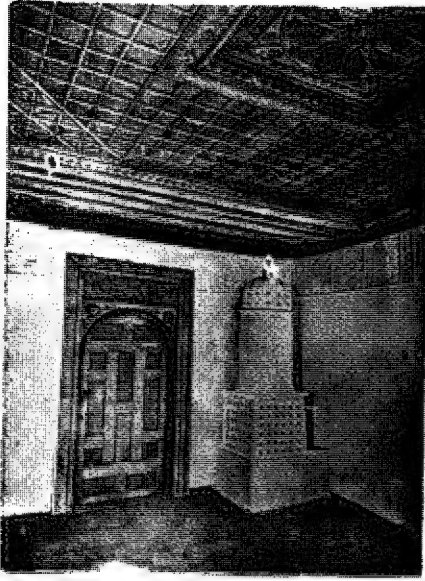
الأساليب الفنية كانت قد أصبحت ذات صلة وثيقة بالفنون الإسلامية منذ استولى المسلمون
على أرمينية وامتد نفوذهم الفني إلى البلقان . وزاد اتصال بولندة بالشرق الأدنى في القرنين
العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م) ، بعد أن امتد نفوذ الأتراك العثمانيين
شمالاً إلى البلقان ، فمظم نشاط التجار من الترك والأرمن واليونان وأصبحت بولندة من أهم
الأسواق لتصريف البضائع والتحف التركية والإيرانية . ثم أقبل الصناع والفنانون
البولنديون على تقليد هذه المنتجات الفنية ، ولا سيما المنسوجات والسجاد والتحف المدنية
والحلي والأسلحة . وكانت ، بعض الأمرات البولندية توصي بنسج السجاجيد الشرقية



(شكل ٥٥٢) كنيسة سان كالدافو في بلرمو بصقلية من سنة ١١٦١ م

في تركيا وإيران على أن تنسج عليها أشمرة تلك الأمرات أو شاراتها الخاصة .

أما الأندلس فقد ازدهرت فيها المدنية الإسلامية ، وأصبحت قرطبة في القرن الرابع الهجري (١٠ م) أكثر المدن في أوروبا ازدهارا وأعظمها مدنية . وكان عصر ملوك الطوائف باعثا على تعدد مراکز العلم والأدب والفن في شبه الجزيرة . وجاء ملوك المرابطون والموحدين فكان اضطهادهم المستعربين من بني الأندلس سببا في هجرتهم إلى الشمال حيث نقلوا كثيرا من عادات المسلمين وأزيائهم وصناعاتهم . ولما تقدمت فتوحات المسيحيين وأخذ نفوذ العرب في التقلص دخل كثير من المسلمين تحت حكم المسيحيين وصاروا يعملون للملوك والأمراء الأسبان وتعلم منهم غيرهم ، فانتشرت أساليبهم الفنية ، وكان سقوط طليطلة في يد المسيحيين سنة ٤٧٨ هـ (١٠٨٥ م) وقرطبة سنة ٦٣٤ هـ (١٢٣٦ م) ، وإشبيلية سنة ٦٤٦ هـ (١٢٤٨ م) ! كبر عامل على امتزاج الصناعات العرب أو المستعربين بنيرهم ، ثم كان سقوط غرناطة سنة ٨٩٧ هـ (١٤٩٢ م) خاتمة هذا الطور الذي تعلم فيه الغرب عن المسلمين كثيرا من أسرار صناعاتهم في العمارة والفنون الزخرفية . ولعل أهم مظاهر لهذا الطور الطراز الأسباني الذي ينسب



(شكل ٥٥٣) قاعة في منزل بالماري بمدينة ارباقاسي
من القرن الثامن عشر الميلادي

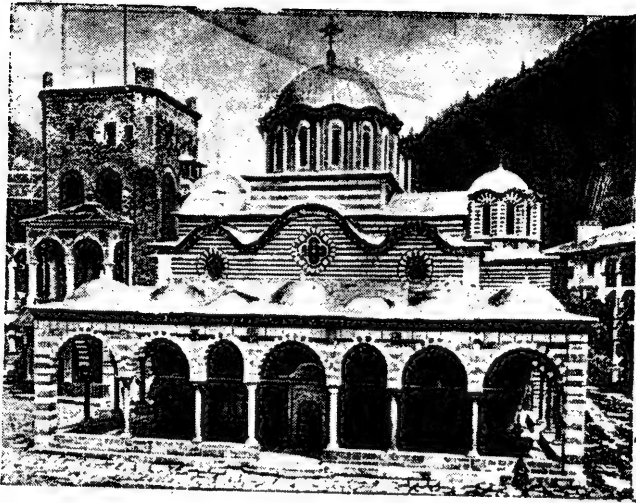
إلى المدجنين Mudéjar أو المسلمين
الذين دخلوا خدمة المسيحيين
بعد زوال دولة العرب (شكل
٥٥١) وقد نشأ هذا الطراز في
طليطلة واشتغل الصناع الدجنون
بزخرفة الكنائس ودور الخاصة
في أنحاء أسبانيا وبنفوا في صناعة
الحزف والنسوجات والنقش على
الأخشاب وفي الماچ .

وأيضاً الحصار الإسلامي
في جزيرة صقلية منذ فتحها
بنو الأغلب سنة ٢١٢هـ (٨٢٧م) .
وعند ما زال عنها حكم المسلمين
واستولى عليها النورمنديون سنة
٤٨٢هـ (١٠٨٩ م) . بقيت
الأساليب الفنية الإسلامية سائدة
فيها مدة طويلة (شكل ٥٥٢) ،

بل انتشرت منها إلى جنوبي إيطاليا وسائر أنحاء القارة الأوروبية ، لأن النورمنديين اتبعوا
سياسة تسامح ديني عظيم وعملوا على المساواة بين دعيائهم من العرب والبيزنطيين
وسائر المسيحيين .

أما الحروب الصليبية فلا يمتينا هنا من نتائجها إلا أنها زادت الاتصال بين المسيحيين
والشرق الإسلامي ، وأوجدت منفذاً لتجارة الجمهوريات الإيطالية كجنوة والبندقية وبيزا ،
وكان من النتائج العملية لتأسيس المملكة اللاتينية في بيت المقدس نمو تجارة هذه الجمهوريات
وإنشاء معاقل لها في الشرق الأدنى ، حتى أقدم البنادقة على سك نقود ذهبية للتعامل مع
المسلمين . وكان على هذه التهدد كتابات عربية وآيات قرآنية ، فضلاً عن التاريخ المجرى .
وقد بقي ضربها إلى أن احتل عليه البابا انسونت الرابع سنة ١٢٤٩ م

ومن خير ما قيل عن علاقة الصليبيين بالمسلمين ما كتبه العالم جيزو Guizot وزير لوي

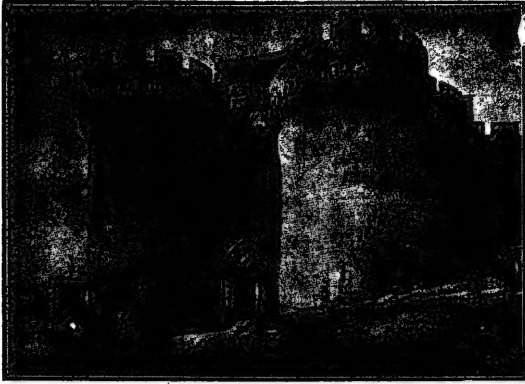


(شكل ٥٥٤) كنيسة في دير القديس يوحنا بمدينة ديلا في بلغاريا - من بداية القرن الماضي

فيليب ملك فرنسا ، وذلك في كتابه « تاريخ الحصار في أوربا » قال : من الطريف أن تتبين في كتب التاريخ القديمة شعور المسلمين نحو الصليبيين ، فانهم كانوا ينظرون إلى هؤلاء الأوروبيين كأنهم برابرة وكلهم أكثر الناس غلظة وغباوة وأقلهم مدنية وتهذبا . أما الصليبيون أنفسهم فقد أدهشهم وأثر فيهم ما رأوه عند المسلمين من ثروة ومدنية وكرم في الخلق . ثم تبع هذه الفكرة الأولى صلات عديدة بين المسلمين والصليبيين امتد أثرها وأصبحت أعظم شأنها مما يظن عادة .

“Les croisés, de leur côté, furent frappés de ce qu'il y avait de richesses et d'élégance de moeurs chez les musulmans. A cette première impression succédèrent bientôt entre les deux peuples de fréquentes relations. Elles s'étendirent et devinrent beaucoup plus importantes qu'on ne le croit communément”

وكانت العلاقات بين العالم الإسلامي والدولة البيزنطية عدائية في معظم الأحيان ، ولكن ذلك لم يمنع تبادل السفارات والمهدايا ، بل حدث أن أرسل الأباطرة البيزنطيون إلى الخلفاء المسلمين الصناع المهرة والمواد النادرة ، وما إلى ذلك مما كان الخلفاء يحتاجون إليه في إقامة عمارتهم



(شكل ٥٥٥) باب قصر في Villeneuve-lès-Avignon بفرنسا . من القرن الرابع عشر الميلادي

ولاديب في أن الفتيين البيزنطيين أعجبوا بكثير من الأساليب الإسلامية في الزخرفة وأقبلوا على تقليدها في تذهيب مخطوطاتهم ، وفي تزيين منسوجاتهم النفيسة ، وغير ذلك من منتجاتهم الفنية .

وفي بداية القرن الثامن الهجري (١٤م) أغار المغول على دولة السلاجقة في آسيا الصغرى وأفلحوا في القضاء عليها ، وأفاد من ذلك عثمان بن أرطغرل جد الأتراك العثمانيين ، فاستقل بالمقاطعة التي كان السلاجقة قد أقطعوا أباه إياها . وهكذا قامت الدولة العثمانية وعملت بعد ذلك على مد سلطانها في آسيا الصغرى ثم في البلقان ، فسقطت غاليلولى ثم أدرنة والقسطنطينية وتقدم العثمانيون حتى أصبحت شبه جزيرة البلقان جزءاً من إمبراطوريتهم المظيمة ، ولكن دب الضعف إلى هذه الإمبراطورية منذ نهاية القرن الثامن عشر الميلادي ، وشهد القرن الماضي تفككها وزوال سلطانها عن معظم أملاكها الأوروبية .

وكانت شعوب البلقان في أثناء خضوعها للترك تعيش بمزمل عنهم . وكانت جماعات الترك منتشرة في شبه الجزيرة ، لكنها لم تغلح في أن تطيع أهلها بالطابع التركي . ومع ذلك كله فقد تأثرت هذه الشعوب بالأساليب التركية في العمارة والزخرفة ، وظهر هذا التأثير في مبانيهم ومنسجاتهم الفنية ، (شكلى ٥٥٣ و ٥٥٤) ثم امتد إلى الشعوب المجاورة لبلاد البلقان ، ولا يزال ظاهرة حتى بعد استقلال البلقان عن تركيا



ب



ج



د



و

(شكل ٥٥٦)

(ب) - ج في مدينة فيرونا من القرن الثالث عشر الميلادي

(ح) - برج في مدينة سوليتو من القرن الرابع عشر الميلادي

(ا) - بر - في مدينة لكة Lecce بإيطاليا من القرن التاسع عشر الهجري

(و) - برج كنيسة St Mary le Bow بلندن من القرن السابع عشر الميلادي

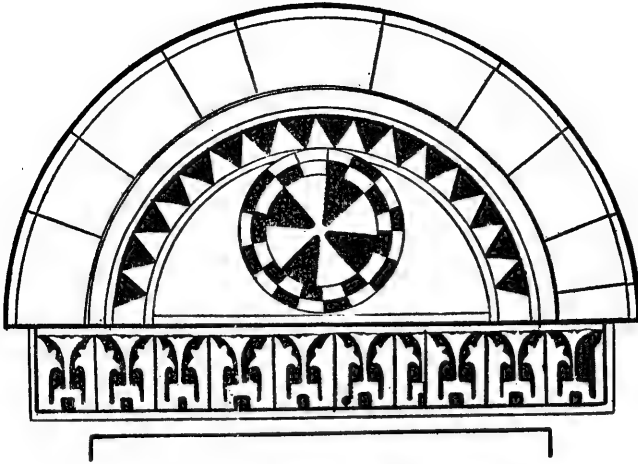
أما المظاهر التي يتجلى فيها تأثير الفنون الإسلامية في فنون الغرب فمعددة . ومن أهمها في العمارة أن الصليبيين اقتبسوا بعض الأساليب الممارية من قلاع سورية ومصر كالشريات (شكل ٥٥٥) . والشريات في فن العمارة دعائم بتقارب بعضها من بعض وتحمل فوقها حواجز بارزة وبين كل دعامين فتحة مقفولة بباب مستور يمكن أن تصوب السهام منه إلى رؤس المحاصرين الذين يحاولون أن يحفروا تحت الجدران أو يضموا تحتها الأنعام ، كما يمكن أيضاً أن يصب على رؤوسهم الزيت أو الماء الغليان .

ومن الأساليب الممارية التي أخذها الغرب عن الشرق الإسلامي جعل المدخل الموصل من باب القلعة إلى داخلها على شكل زاوية قائمة أو جعله ملتوياً كي لا يتمكن العدو الذي يصل إلى باب القلعة من رؤية الفناء الداخلي . أو

تصويب سهامه إلى من فيه . وبما اقتبسوه أيضاً إنشاء المراقب الصغير على الأسوار (١) échaugettes والأبراج الصميرة البارزة والكرانيش .

وقد شيد النورمنديون في صقلية عمائر كثيرة تتجلى التأثيرات الإسلامية في تصميماتها وقبابها وعقودها وأعمدتها

وغيرها . وكان ذلك كله بعد أن زال عن صقلية سلطان المسلمين (شكل ٥٥٢) . وأكبر الظن أن المهندسين الذين صمموا أبراج النوايس في إيطاليا في عصر النهضة (شكل ٥٥٦) تأثروا



(شكل ٥٥٧) زخارف مشتقة من الكتابة الكوفية

في باب كنيسة Saint Pierre de Reddes في هيرولت Hérault بفرنسا

بتصميم المآذن في مساجد العصر المملوكي بمصر والشام . كما اقتبس المماريون الأنجليز من العمارة الإسلامية زخارف من فروع نباتية كانوا يسمونها في المآثر بارزة بروزاً بسيطاً ويسمونها «أرابيسك» . وكذلك أعجب الإيطاليون في فينيزا وفلورنسة وجنوة وميسينا بظاهرة معمارية في العصر المملوكي هي تناع طبقات أفقية من أحجار قائمة اللون وأخرى من أحجار زاهية اللون ، وظهر أثر هذا الإعجاب في الواجهات المخططة في المباني الرخامية التي شيدها في بلادهم

ويظهر تأثر الفنانين الإسلامية واضحاً في بعض البلاد الواقعة في جنوبي فرنسا ولا سيما بلدة بوي Puy حيث ترى الطابع الإسلامي في العقود المتعددة - موصوف في الزخارف المشتقة من الكتابة الكوفية والزخارف المؤلفة من الجداول أو سمف النخل وفي العقود ذات الفصوص المثلثة وفي الكواويل الخشبية . كما يظهر تأثير هذه الفنون في بعض المآثر البولندية حيث رى استعمال الترنسبات وزخارف الأرابيسك ورسوم ورمات الشجر ذات الفصوص الثلاثة ، وهي ظاهرة كلها في الكنيسة الأرمينية في مدينة نوفوف وترجع إلى النصف الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي .

وفسلاً عن ذلك فإن مؤرخي الفنون ينسبون اختراع العقود المديبية والعقود الستينية إلى البنائين . كما أن المآثر القوطية أخذت عنهم استخدام الزخارف الحجرية التي تملأ بها الشبائيا ويركب بينها الزجاج .



(شكل ٥٥٨) عملة من الذهب محفوظة في المتحف البريطاني ضربت للملك أوتا ملك مرسية ، (٧٥٧ - ٧٩٦ م) وعليها Offa Rex باللاتينية وحول الكلمات عبارة عربية وعبارة دينية اسلامية مقولان عن عملة اسلامية

أما في ميدان الفنون الزخرفية والتطبيقية فإن الأوربيين قلدوا الكتابة الكوفية في بعض الأحيان واستخدموها عنصراً من عناصر الزخرفة (شكل ٥٥٧) ، ومن أمثلة ذلك صليب إيرلندي من البرونز المذهب يرجع عهده إلى القرن التاسع الميلادي ، وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطاني وعليه بالخط الكوفي عبارة « بسم الله » . وفي المتحف المذكور قطع كثيرة من العملة الأوربية عليها كتابات كوفية

(شكل ٥٥٨) ولعل بعضها استعمل لتسهيل التعامل مع المسلمين ، ولكن لاشك في أن بعضها الآخر لم ينفقه الغربيون منها فقلوها كزخارف نحسب ، وقلدهم في ذلك كثيرون من بعدهم ، ولا عجب فإن بين تلك الكتابات عبارات إسلامية أو آيات قرآنية لا ينتظر أن ينقشها ملوك مسيحيون على عمارتهم .

وكان للخزف الإسلامي أثر كبير في تطور صناعة الخزف في أوروبا ، ولا سيما بواسطة الأندلس الإسلامية التي ازدهرت فيها صناعة الخزف ذي البريق المسمى وكانت مصانها تستغل لحساب كثير من البابوات والكرادلة والأمراء النبيلة في أسبانيا والبرتغال وإيطاليا وفرنسا . ويروي أن الكردينال اكسيمينزا قال عن الصناع المسلمين في الأندلس : « ينقصهم إيماننا ونقصنا صناعاتهم » .

والمعروف أن الإيطاليين نقلوا هذه الصناعة عن الأندلس في القرن الخامس عشر (شكل ٥٥٩ و ٥٦٠) وقد نقل الأوربيون عن إيران وتركيا رسوم بعض الزهور التي لم تكن معروفة في الغرب إلا بفضل رسوماتها الواردة من الشرق الأدنى منذ القرن الثامن الهجري (١٤ م) .

وتأثر الأوربيون كثيراً بالأساليب الفنية في صناعة التحف المعدنية الإسلامية التي كان الإقبال عليها عظيماً في أوروبا ، فأقبل الصناع على تقليدها ولا سيما في الجمهوريات الإيطالية وأوروبا الوسطى (شكل ٥٦١ و ٥٦٢) ، بل إن هذه الجمهوريات ، ولا سيما البندقية ، ورثت هذه الصناعة بعد أن بدأت في الاضمحلال في الشرق الإسلامي منذ القرن الخامس عشر . (الأشكال ٥٦٣ و ٥٦٤ و ٥٦٥) .

وكذلك أقبل البنادقة على تقليد التحف الزجاجية الإسلامية ولا سيما ما كان منها موهوماً



باليينا ، وانتشرت هذه الصناعة من البندقية إلى غيرها من المدن الأوربية .

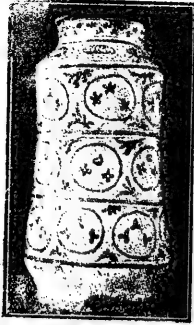
أما أساليب المسلمين في نقش الخشب وزخرفته وتطعيمه فقد ظهر تأثيرها في فنون البلاد الأوربية التي كان لها بالعرب اتصال مباشر كالأندلس وجنوبي فرنسا وصقلية (شكل ٥٦٦) .

وقد البنادقة صناعة التجليد الإسلامية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد ، ونقلوا بعض أساليبها ، ونقلها عنهم غيرهم من صنّاع الغرب ، فلا عجب إن وجدنا

الآن في صناعة التجليد الأوربية المختلفة كثيراً من تفاصيل الصناعة الإسلامية وزخارفها . ولا يزال « اللسان » المعروف في التجليد الإسلامي موجوداً في بعض الكتب الأوربية .

أما المنسوجات الإسلامية فقد عمت شهرتها أوروبا في العصور الوسطى وأصبحت أكثر أنواع المنسوجات في ذلك العهد تحمل أسماء شرقية أو تنسب إلى مدن إسلامية . ولما رأى التجار ذلك هب كثير منهم لإنشاء المصانع في أنحاء أوروبا المختلفة لمنافسة مصانع الشرق الأدنى والأندلس . وكان العرب قد أقاموا في صقلية مصانع شهيرة للنسيج ظلت عامرة بعد أن زال سلطان المسلمين في الجزيرة ، فعلم الإيطاليون في هذه المصانع أسرار النسيج الإسلامي ودقائقه ونقلوه إلى المدن الإيطالية المختلفة (شكل ٥٦٨) وحفلت المنسوجات الحربية الإيطالية في القرن الرابع عشر الميلادي بالزخارف الشرقية حتى الكتابات العربية منها .

وبدأ النساجون الأتراك والإيطاليون منذ القرن العاشر الهجري (١٦ م) يتنافسون كل منهما الآخر ويقلده ، حتى لقد يصعب أحياناً التمييز بين منتجاتهم (شكل ٥٦٩) . وظهرت في الأسواق بعد ذلك أحزمة من صناعة أوروبا على الطراز الشرقي . وأطلق عليها اسم الأحزمة البولندية



(شكل ٥٦٠) إناء أدوية
(الباريلو) من خزف متقوش
باللون الأزرق القاتم من صناعة
مدينة فاينزا بإيطاليا في القرن ١٥ م
ومتأثر بالنماذج الشرقية

نسبة إلى بولنדה حيث كثرت صناعتها في القرن الثامن عشر. والواقع أن أثر الفن الإسلامي في بولنדה لم يكن ظاهراً في أحزمة الفرسان والنبلاء خشب ، بل إن ملابسهم الرسمية كانت ذات زخارف إيرانية الأصل . كما ظهر هذا التأثير في زخارف الخيام التي نقلها الصناع البولنديون عن إيران . وأصبحت لفوف بولندية مركزاً كبيراً للتجارة في الإسلامية ، ثم عمل فريق من تجارها على إنشاء مصانع للنسج دأبت على تقليد الأقمشة الشرقية ، ولا سيما التركية والإيرانية . وقد أتيح لهذه المصانع أن تنتج من السجاد والديباج وسائر المنسوجات الثمينة ما لا يسهل تمييزه من منتجات إيران وتركيا . وأصاب البولنديون نجاحاً عظيماً في تقليد الأحزمة الحربية الشرقية التي لم يكن النبلاء يستغنون عنها في ملابسهم التقليدية .

وتمتاز الأحزمة المصنوعة في بولنדה بأشكال قوام زخرفتها أشربة فيها رسوم نباتية أو هندسية متتابعة . وينتهي طرفاً الحزام البولندي بزخرفتين متشابهتين كانتا في معظم الأحيان من رسوم زهر القرنفل .

وكان السجاد أيضاً مما أخذهُ الأوروبيون عن الشرق منذ القرن الرابع عشر الميلادي فتعلم الصناع الغربيون صناعته من المسلمين ، واحتفظوا مدة طويلة بالأساليب الشرقية في زخارفه وفضلا عن هذا كله فإن الموضوعات الزخرفية الإسلامية كان لها أثر كبير في الزخارف الأوروبية عامة منذ نقلها المدجنون (شكل ٥٧٠ و ٥٧١) والصناع في المدن الإيطالية ولا سيما البندقية .



← (شكل ٥٦١) إناء (أكوامانيل)
من المدن من صناعة ألمانيا في القرن
الثاني عشر الميلادي . وفي متحف
فرنكفورت على نهر المين



→ (شكل ٥٦٢) إناء (أكوامانيل) ألماني من
القرن الخامس عشر . في متحف هيبج

خاتمة

في جوهر الفنون الإسلامية

كان الجزء الأكبر من العالم المتمدن المعروف في بداية القرن السابع الميلادي يخضع لدولتين عظيمتين : الدولة البيزنطية في حوض البحر الأبيض المتوسط ، والدولة الساسانية في الشرق الأوسط . ثم وحد الإسلام كلمة العرب وجمع شملهم ، فأفلحوا في القضاء على الدولة الساسانية وفي الاستيلاء على مستعمرات الدولة البيزنطية ، وشيدوا لأنفسهم امبراطورية مترامية الأطراف ، امتدت من حدود الصين شرقا إلى المحيط الأطلسي غربا ، ومن آسيا الوسطى والبحر الأسود وجبال البرانس شمال إلى صحارى السودان والمحيط الهندي جنوبا .

وقد كان للعرب في الجاهلية القمح الممل في فنون الشعر والمطاطة وأساليب القتال ، ولكن طبيعة بلادهم ، وحياة البداوة السائدة في معظم أنحاء شبه الجزيرة العربية ، كل ذلك منعه من أن يصيبوا قسطا يستحق الذكر من فنون المارة والنحت والتصوير ، انهم إلا في أطراف شبه الجزيرة وأقسامها الناحية لإيران وأرض بيزنطة أو التي تربطها بالبلاد الأجنبية صلة تجارية وثيقة ، ومهما يكن من شيء فإن الأساليب الفنية التي عرفها العرب في اليمن أو بادية الشام أو بلاد النبط كانت متأخرة أشد التأثر بالفنون الإيرانية والهلينية . ولم تكن للصانع في المجتمع العربي الجاهلي مكانة اجتماعية يغبط عليها .

إذن لم تكن للعرب في فنون البناء والنحت والتصوير والزخرفة أساليب خاصة بهم ، ولكن قامت على أكتاف العرب امبراطورية واسعة الأرجاء ودخلت في الدولة الإسلامية شعوب أخرى ، وبرز إلى الوجود فن إسلامي على أساس الفنون الساسانية والهلينية والقبطية والرومانية وفنون الهند والصين وآسيا الوسطى ، وما إلى ذلك من الأساليب الفنية المحيطة التي كانت زاهرة في الأقاليم التي امتد إليها سلطان المسلمين .

وقد ذكرنا كيف نشأت في الدولة الإسلامية مدارس أو طرز فنية كانت تختلف باختلاف الأقاليم ، ولكنها تشترك في خصائصها العامة . وتطورت هذه الطرز الفنية رعاية السليدين ، وظلت طرزا مختلفة من فن إسلامي عام ، يسهل تمييزه من سائر الفنون غير الإسلامية ، سواء أكان ذلك في المارة أم في التصوير أم في منتجات الفنون الخزفية من خزف ونسيج وسجاد وخشب وعاج وزجاج ونحف معدنية .



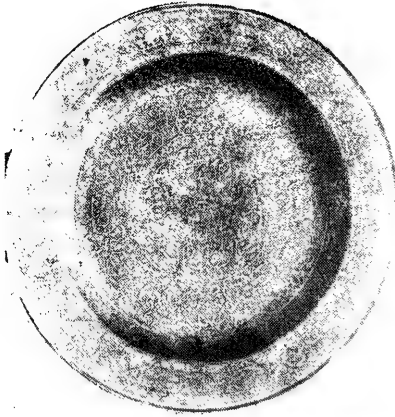
(شكل ٥٦٣) صيفة من النحاس المكث بالفضة صنعت بمدينة البندقية في القرن الخامس عشر وفي وسطها رنك (شارة) أسرة « أوكي دي كاني » Occhi di Cani من الأسرات النبيلة في فيرونا

وقد اختلف علماء الآثار الإسلامية في تحديد نصيب كل فن من الفنون القديمة في بناء الفن الإسلامي الجديد ، فذهب فريق إلى أن الفنون الهلينية والبيزنطية التي كانت سائدة في البحر الأبيض المتوسط عند ظهور الإسلام هي التي أمدت الفن الإسلامي بمعظم عناصره .
ينما قال آخرون - وعلى رأسهم جوزيف ستريجوفسكي Joseph Strzygowski بأن قوام الفن الإسلامي أساليب فنية كانت تسود الحضارة الإيرانية عندما هب المسلمون

لفتح العالم المعروف في فجر الإسلام . وفي رأينا أن نظرية الفريق الأول صحيحة فيما يخص الطرز الفنية الإسلامية في حوض البحر الأبيض المتوسط ، بينما تصدق نظرية الفريق الثاني على الطرز الإيرانية في الفن الإسلامي .

وهكذا نرى أن المسلمين ورثوا في الفنون الصناعية أي التطبيقات خير ما حذقته الأمم التي خضعت لسلطانهم أو الشعوب التي اعتنقت الإسلام ، فقد صار إلى الفنانين المسلمين ما عرفه الساسانيون من أسرار صناعة النسيج الفاخر والتحف الفضية والذهبية وما اشتهر عند القبائل الرحل من أساليب نسج السجاد والأكلّة وما أنقته الشعوب التركية في آسيا الوسطى من صناعة التحف المعدنية وما نبغ فيه أهل الشام من صناعة الزجاج والخزف وما برز فيه قبط مصر من حفر الزخارف على الخشب ،

وإذا كان العرب لم يحملوا معهم إلى البلاد التي فتحوها أساليب فنية خاصة بهم ، فقد كانت سياستهم الحكيمية في استخدام الفنانين الوطنيين خير عون على النهضة بالفن . أضف إلى ذلك أن تشجيع الفنانين والصناع من أهل النعمة ومن أقبلا على اعتناق الإسلام ، ساعد على اختصار مرحلة الانتقال وعلى تطور الأساليب الفنية القديمة لترضى تمايم المسلمين وأذواقهم ، ويسر للعرب أنفسهم تسلّم الصناعات الفنية . وقد ذكرنا أن الاغريق عندما امتد



(شكل ٥٦٤) صينية من النحاس ، من صناعة البندقية في القرن الخامس عشر الميلادي

سلطانهم علموا أهل البلاد التي فتحوها كثيراً من الأساليب الفنية الإغريقية ، ولكن تعاون هؤلاء مع الإغريق أدى إلى انحطاط الفن الإغريقي وسقوطه ، بينما أدى مثل هذا التعاون بين العرب وأهل الأقاليم التي خضعت لهم إلى قيام الفن الإسلامي وازدهاره .

ولم يكن قيام الفنون الإسلامية على يد العرب — بمقد أن كان الفن غريباً بينهم في الجاهلية — حادثاً فريداً

في التاريخ ، فقد قامت المسيحية بين اليهود في فلسطين ، ولم تكن لليهود أساليب فنية خاصة بهم . واحتضن الروم المسيحية وبرز إلى الوجود فن مسيحي لم يساهم اليهود فيه بشيء بل قام على أساس الفنون الهلينية .

ازدهرت الفنون الإسلامية التي نحن بصدها — وهي فنون العبارة والتصوير والزخرفة — من القرن الأول الهجري (السابع الميلادي) إلى القرن الثاني عشر (الثامن عشر للميلادي) . وكان النذير بأفول نجمها تأثر الفنانين المسلمين بالأساليب الفنية الغربية واستعمالهم بعض الوسائل الصناعية الأوربية ، وإقبالهم على إنتاج كيّات وافرة من التحف ابتاجاً رخيصاً لإغراق الأسواق وإرضاء السياح .

وأول مميزات الفنون الإسلامية براهية تصوير الكائنات الحية ومما يتصل بهذه الكراهية ويسير معها جنباً إلى جنب أن العلاقة بين الدين الإسلامي وفنون الإسلام ليست وثيقة ، فالإسلام لم يستخدم الفن في الطقوس الدينية أو نشر العقيدة الإسلامية كما استخدمته الأديان الأخرى ، ولا سيما ديانة قدماء المصريين والبوذية والمسيحية الكاثوليكية . والمروء أن الفن يولد في معظم الحالات في خدمة الدين ، فتمثيل الآلهة وصورها وأما كن العبادة وأدواتها كانت أهم مظاهر الفن منذ البداية ، والفن المسيحي مثلاً ساد فيه زهاء ألف وخمسمائة سنة .



(شكل ٥٦٥) غطاء إناء من المدن، من صناعة فان إراني في البندقية في بداية القرن السادس عشر الميلادي. محفوظ بالمتحف البريطاني

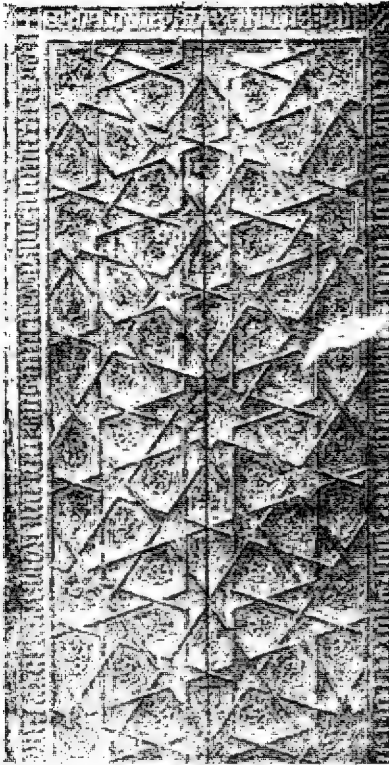
تصوير الحوادث الدينية وتاريخ المسيحية وسيرة أبطالها. ولم يبدأ الفن المسيحي في التحرر من نفوذ الدين والإقبال على العناية بالطبيعة ومظاهرها والإنسان ومشاعره إلا ابتداءً من عصر النهضة في إيطاليا في القرن الخامس عشر الميلادي.

وقد قيل أن الفن — ولا سيما في متجانه العليا — تعبير عن فكرة دينية في الإنسان أو بواسطة الإنسان، وأن الدين والفن توأمان منذ البداية.

ولكن هذا كله لا يصدق على الفن الإسلامي. حقاً أن المساجد من أهم مظاهر العبارة الإسلامية،

ولكن لم يكن لها في الإسلام الشأن العظيم الذي كان للمعابد عند قدماء المصريين والإغريق والبولوذيين أو الذي كان للكنائس في المسيحية. فإلى ما يصل أي شيء. وليس للمساجد الجو الذي تشع به في الكنائس. ومساجد الإسلام لا تضم شيئاً من تماثيل الآلهة والقدسين أو اللوحات الفنية التي تسجل أحداث التاريخ الإسلامي. والمحراب في المسجد حنية تبين اتجاه الكعبة وليس فيه أي صورة أو تمثال، والإمام في الصلاة لا يرتدى الملابس ذات الألوان المتعددة والزخارف الفاخرة ولا عمامة أو أعراف بالباخرة والأدوات الدينية التي يتجلى فيها جمال الفن ودقة الصناعة. ولا ريب في أن هذا ناشئ عن طبيعة الإسلام وعن كراهية التصوير وبجنب الترف عند المسلمين.

وقد ذكرنا في الصفحات السابقة أن القرآن الكريم لم يعرض للتصوير بشيء، وأن كراهية التصوير عند المسلمين أساسها أحاديث تنسب إلى النبي عليه السلام، وأن المستشرقين يختلفون في صحة هذه النسبة، ففرق منهم يذهب إلى أن النبي لم يكره التصوير ولم ينه عنه، وأن هذه الكراهية نشأت بين الفقهاء في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري (الشمس الميلادي) وأن الأحاديث المنسوبة إليه عليه الصلاة والسلام موضوعة، لا تعبر إلا عن الرأي السائد بين الفقهاء في العصر الذي جمع فيه الحديث ودون. وقلنا إننا نعتقد أن كراهية التصوير ترجع إلى عصر النبي وأن أساسها البعد من الوثنية وعبادة الأصنام، والخوف من الرجوع إلى ما كان عليه العرب في الجاهلية، كما أن من أسبابها النفور من مضاهات خلق الله، وذلك فضلاً عن كراهية الترف في ذلك العصر الذي ساد فيه الزهد والتقشف والجهاد في سبيل الله.

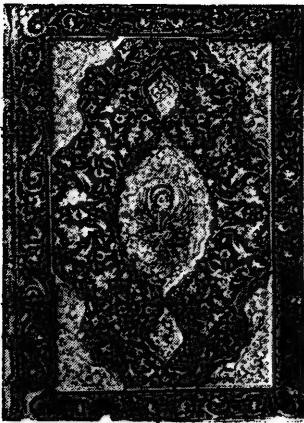


(شكل ٥٦٦) باب من الخشب من عصر المدجنين في القرن الخامس عشر بأسبانيا . في متحف الفنون الزخرفية بباريس

ولسكننا لانؤمن بتحريم التصوير
تحريراً صريحاً ، لأنه ليس من
المحرّمات القطعية التحريم .
ولأن تلك الكراهية كان أساسها
- في رأينا - الرغبة في إبعاد
المسلمين عن عبادة الأصنام وعن
الشرك بالله ، وغير معقول أن
يقصد بها التحريم المطلق ، ولا سيما
بعد أن يمدّ عهد المسلمين بالوثنية
ويثبت سلطان الإسلام ويصبح
للتصوير فوائد علمية لا سيّلاً إلى
تكرّرها .

على أننا قد عرفنا أن المسلمين
في العصور الوسطى لم ينصرفوا
عن تصوير الكائنات الحية
انصرافاً تاماً ، ومع ذلك كله فإن
كراهية هذا التصوير مضافاً إليها
طبيعة الفنون التي ورثها الفن
الإسلامي ، كل ذلك كان له تأثير
بعيد المدى في جوهر الفنون
الإسلامية .

ولعل أولى مظاهر هذا التأثير أن الفنون الإسلامية لم تظهر فيها عبقرية النحات ،
فالتماثيل المجسّمة نادرة عند المسلمين . وفضلاً عن ذلك فإن تصوير اللوحات الفنية
المستقلة ، كما عرفه الغربيون ، غير مألوف في البلاد الإسلامية قبل اختلاطها بالأمم
الأوربية وتأثرها بفنونها . وإنما ازدهر عند المسلمين - ولا سيما في إيران والهند وتركيا -
توضيح الكتب بالصور . ولكن الفنان لم يفلح في نقل الطبيعة وعما كانت في هذه
الصور ، ولم يصب قسطاً وافراً من النجاح في هذا السدد حين يستعمل رسوم الحيوان



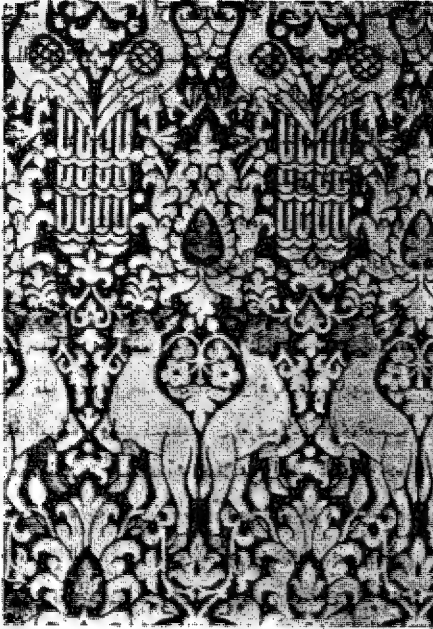
والنبات في سائر ميادين الفنون . فالحق أن الفنانين المسلمين انصرفوا إلى اثنان أنواع من الزخرفة بعيدة عن تجسيم الطبيعة الحية أو تصويرها فأبدعوا في الرسوم الهندسية واتخذوا من العناصر النباتية زخارف جردوها عن أصولها الطبيعية وأسرفوا في استعمالها حتى أصبح بعض أنواعها يعرف عند الافرنج باسم « أرابسك » أي الزخارف المرعبة . وكذلك عنى الفنانون المسلمون بحسن الحظ ، واتخذوا من الكتابة ضرورياً من الزخارف أصبحت من أظهر مميزات الفنون الإسلامية .

وهكذا نرى أن الفنون الإسلامية لم تعرف في تصور الكائنات الحية تطوراً طبيعياً وسيراً

في سبيل الإتيان وحسن تقليد الطبيعة . فظل المصورون المسلمون جامدين ومقيدين بأساليبهم القديمة ، يرمزون إلى الطبيعة وكأنهم لا يحسرون على تقليدها تقليداً أميناً ، خشية أن يكون في ذلك مما كاة لقدرة الخالق عز وجل ، فلم يصل معظمهم إلى المرحلة التي عرفها التصوير الإيطالي منذ عصر المصور جيوتو Giotto ، حين خف تأثير الفن البيزنطي وبدأ المصور الإيطالي في العناية بالطبيعة والبعد عن التكلف ، وعمل على احترام المنظور والتشريح ، وأصاب توفيقاً نسبياً في التعبير عن العواطف .

فالحق أن أوضح ما لا حظناه في الصور الإسلامية بوجه عام أن قوانين المنظور غير قاعة وأن الصورة مكونة في مستوى واحد ، وأن الفنان لا يرعى الطبيعة وعلم التشريح في رسم الجسم الإنساني ، ولا يوفق في توزيع الضوء وبيان الظل ، وإنما يفرط في توزيع الألوان البراقة التي تكسب الصورة طابعا زخرفيا خاصا ، كل ذلك جعل الصور الإسلامية لا تبدو مجسمة إلا في النادر ؛ وذلك لأن الفنان لم يستطع أن يكسبها عمقا إلى جانب طولها وعرضها ، ولم يفلح في أن يكسب مناظرها شيئا من الحركة والحياة .

ومن نتائج كراهية تصوير الكائنات الحية في الإسلام أن طغى على الصور الإسلامية سحر خاص وخيال واسع وثروة زخرفية عظيمة ، ولكن أعوزها التكوين الباعث على



(شكل ٥٦٨) دجاج من صناعة إيطاليا (Lucques) في القرن الخامس عشر الميلادي . في متحف دسلدورف

التفكير، والألوان الملونة
بالمساق والمزى في بيان
نعم الحياة وآلامها .
فقلب عليها الطابع الزخرفي
وزتها اللوحات الفنية
الأدوية في التوضوح
والتمرد على التعبير عن
الجمال الروحي في الحياة
والطبيعة وعلى تصوير
التضحيات البشرية في
سبيل الدين والوطن والمثل
العليا^(١) . وحسبك، لتفهم
هذا الفرق الكبير بين
التصوير الإسلامي والتصوير
الغربي، أن تجول في قاعات
مرمض للوحات الفنية
الغربية وأن ترى كيف

بسمطع الفنان العبقري أن يبعث إلى أعماق نفسك الشعور بخنان الأمومة، أو بمظم التضحية
في سبيل المبدأ، أو بهول الدواصف في البر أو البحر، أو بجمال الطبيعة عند الغروب، أو بغير
ذلك من ألوان المواطن والامعالات . أنك تتبين حينئذ أن الفنانين المسلمين لم يصوروا
الكائنات الحية، وإنما كانوا يتخذون منها موضوعات زخرفية .

وأدى ذلك إلى أن ذاتية الفنان لا تظهر في الفنون الإسلامية ؛ فإن الفنان المسلم لم يعبر
عن مشاعره ولم يصور الطبيعة بأسلوب خص يميزه عن غيره من زملائه الفنانين المسلمين .
أجل ، إننا قد نشمر أن أحد الفنانين في الإسلام أصاب جانباً كبيراً من المهارة في إقناع الرسم

(١) نلاحظ هنا أن تأليه بعض أصحاب الأديان الأخرى وطبيعة معجزاتهم أكسب الفنانين مادة خصب
لتصويره ، في حين أن الاسلام واضح فيه أن محمداً عليه السلام بشر كآثر المؤمنين فلم تكن سيرته مصدر
الوحي للفنانين المسلمين كما كانت سيرة السيد المسيح والقديسين لأهل الفن المسيحي



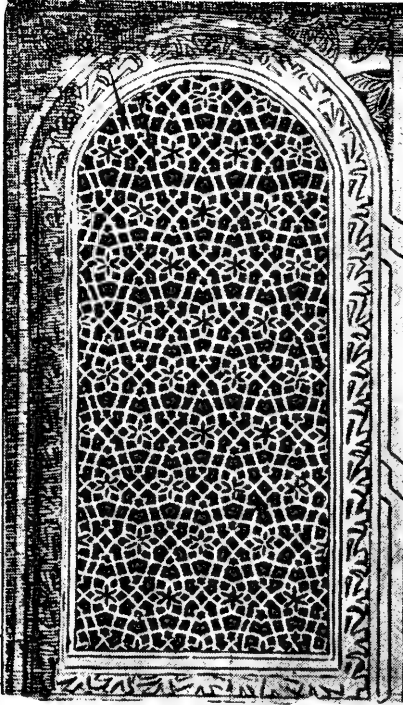
وصقل ١٥٦٩ كل من صناعة
البندقي، في القرن السادس عشر
الليلاى. في متحف المنسوجات
بمدينة ليون .

والزخرفة ، ولكن قل أن نكشف أنه ابتدع شيئا جديداً
أو أعطانا شيئاً من صميم نفسه ومن روحه والوسط الذى
يعيش فيه والبيئة التى تأثر بها والتجارب التى مرّت به فى
الحياة . ولذا لا ترى للفنان عند المسلمين الشأن العظيم الذى
كان للفنان فى الغرب ، بل إن الفنانين المسلمين لم يقتنوا فى
معظم الأحيان بمقتجاتهم من ناحية الجودة والإبداع ، فلم
يعنوا بتسجيل أسمائهم على التحف إلا فى الأقل النادر ،
ولهذا كانت معظم التحف مجهولة الصانع ولم يكن فى طبيعتها
ما يبعث الشوق إلى معرفته ، بل إننا حين نعجب بهذه
التحف قلما نفكر فى صانعيها أو نمثّر فيها على ما يثمّن عن
أولئك الصانع ، وإنما نستطيع أن نعرف البلد الذى تنسب
إليه هذه الصورة أو التحفة ، فنلّا عن المصر الذى ترجع
إليه . وليس غريباً إذن إن كانت تراجم الفنانين فى الإسلام
نادرة ، على الرغم من كثرة التراجم التى جمعت لنهرهم من
الطوائف . فقد نعرف اسم فنان من الفنانين المسلمين ولكننا
لا نجد عنه فى كتب الطبقات ما يميننا على دراسة نشاطه الفنى
وتفهم بيئته والعوامل التى أثرت فى فنه .

ولارىب فى أن السبب الأساسى فى اختفاء شخصية الفنان فى الإسلام هو الانصراف عن
تصوير الكائنات الحية^(١) . لأن هذا التصوير هو الميدان الذى يمكن أن يظهر فيه اختلاف
شخصية الفنانين وأساليبهم الفنية . والواقع أننا إذا جردنا الفنون الأوربية من تصوير
الكائنات الحية أو جعلناها فيها حسب تقاليد فنية بدائية إسطلاحية ، اختفت شخصية معظم
الفنانين الغربيين .

بيد أن بعض مؤرخى الفنون فسروا اختفاء شخصية الفنان فى الإسلام بنقلة البداوة فى
العالم الإسلامى ، وقالوا إن معيشة البدو لا يبتون فيها على الماضى ولا يحفلون بالمستقبل ، ولا يكاد
يتناز فيها مخلوق عن مخلوق آخر ، وإنما العزة لله ولا مقر لكل امرئ مما قدر له . ولتكنّا

(١) نستطيع أن نضيف إلى ذلك حرص أصحاب المأثر أو التحف على أن تنسب إليهم وعلى ألا يظهر
اسم الفنان فغطى على ما لهم من الفضل والتكر .

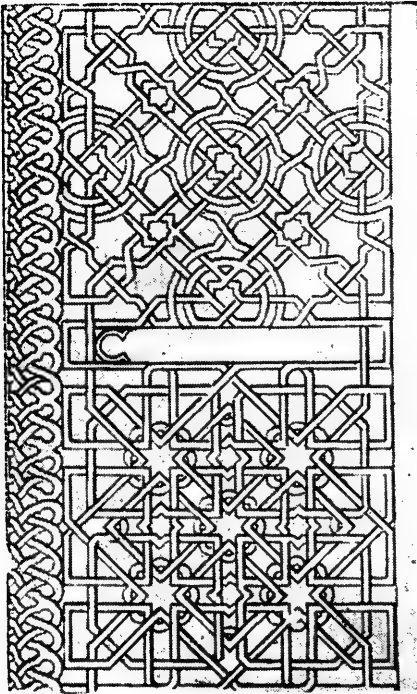


لا تفر هذا التفسير ، وحسبنا
اعتراضاً عليه أن البداوة لم تغلب
على الحياة في العالم الإسلامي
في المصور الوسطى . فقد
ازدهرت فيه مدن فاقت في
حضارتها المدن الأوربية المعروفة
في ذلك الوقت . وفضلنا عن ذلك
فإن البداوة لا تنفي الميل إلى النخر
بالإنتاج الشخص .

ومن نتائج الانصراف عن
تصوير الكائنات الحية في
الإسلام أن قل استعمال
الزخارف البارزة . فغلبت على
الفنون الإسلامية زخارف
مسطحة أو ذوات بروز قليل .
وذلك لأن الزخارف الظاهرة
البروز تتألف عادة من رسمة

الكائنات الحية على نحو ما نرى (شكل ٥٧٠) نافذة في مدينة طليطلة ، من عصر الموحدين
في القرن الخامس عشر الميلادي ،
في وجهات المعابد اليونانية .

ومن نتائجه أيضاً أن أصبحت الفنون الإسلامية ممثلة في الزخارف ومنتجات الفنون
الصناعية أو التطبيقية . فأنما نجد في فنون الغرب عمارة وتصويراً كبيراً ومختلاً . وتتجلى في
التصوير الكبير والنحت فكرة الفن للفن ، ولكننا لا نجد في الفنون الإسلامية إلا العمارة
ثم الفنون الزخرفية مستعملة في حاجيات الإنسان كالنسوجات والخزف والزجاج والأواني
المعدنية وما إلى ذلك . بمعنى أن الفنون التطبيقية أو الفنون الصناعية والزخرفية لها شأن
عظيم في فنون الإسلام ، لأن الزخرفة طابع الفنون الإسلامية كلها ، ولأن هذه الفنون
التطبيقية لا ينافسها نحت أو تصوير ، بل تراها تفزو ميدان العمارة نفسها حين تظن الرسوم
الحصية أولوحات القاشاني على جدران البناء فتبدو كأنها عنصر رئيسي فيه وتحول الفكر عن



(شكل ١٥٧١) رحره منحوتة في إحدى دراح مدينة سغوبية
Ségovie. في أسبانيا. من القرن الخامس عشر الميلادي.

سائر ميزاته الفنية المعاربة .
وقد حدث في كثير من
الأحيان أن كان الفنان في
الإسلام يتأقن ويبدع في
اختيار أشكال الآنية والتحف
التي تستخدم في الحاجيات
اليومية ، فيتخذ البخرة
أو الأبريق الخزفي أو غطاء
الإناء على هيئة خيوان أو طائر
ولكنه لم يقصد تمثال الحيوان
أو الطائر لذاته ، ولم يمن بسدق
محاكاة الطبيعة فيه فضلا عن
أنه عمل على تغطيته بالرسوم
والنقوش .

والفنانين المسلمين أساليب
خاصة في استعمال الألوان ،
فهي عذمة لا تتدرج ولا تتجعد
حول مركز مشترك ، ولكن
فيها من التباين والتناظر

والشدوذ مالا نراه في الفنون الأوربية إلا بعد أن طفت عليها التيارات الحديثة . والواقع
أن كثيرا من هذه المدارس الأوربية الجديدة متأثر بالأساليب الفنية الشرقية بوجه عام .
والحق أن حدة الألوان في المنتجات الفنية الإسلامية تشمرنا بالتقابل بين الضوء والظلمة
ولكننا لا ننظر بالتدرج والتني في تنوع درجات الألوان ، فالفنان المسلم قد يصل في صوره
وتخمه إلى استعمال ألوان رئيسية تعد على أصابع اليد الواحدة أو اليدين ، ولكنه قلما يجاوز
هذا الحد ليصيب توفيقاً بينا في إظهار عدد كبير من الألوان بدرجاتها المختلفة والفروق
الدقيقة بينها .

بيد أن مهرة الفنانين المسلمين نجحوا في تخفيف الشدوذ والتناظر في الألوان بتصفير

المساحات الملونة وتكرارها ، فنرى حينئذ كيف تتجاور الألوان غير المتقاربة في هدوء وبهاء بعد أن خفف من حدتها وضعها في أشكال هندسية صغيرة أو وحدات موزعة في أسطح كبيرة ذات ألوان أخرى .



ولا تفوتنا الإشارة إلى صفة ظاهرة في الفنون الإسلامية ولا سيما في معظم صور المخطوطات وقد يصعب أن نجد في المعاجم اللغوية كلمة واحدة للتعبير عنها ، فإن قوام هذه الصفة أن الوحدة والتماسك غير تأمين في الصورة ، وأن الاشتراك بين الأشياء الثانوية فيها غير طبيعي أو منطقي ، مما يجعل الصورة تبدو كأنها قطعة من الفيسفيس ، أو الزخرفة الطعمية . فالخطوط متداخلة ، والألوان متنافرة ، وبعض الأشكال يحجب البعض الآخر أو ويخترقها ، أو ينشأ منها ، ومنظر الحديقة الغناء يحاوره منظر الصحراء القاحلة ، وبين المناظر الطبيعية الجبلية تجد مستطيلات صغيرة تضم زخارف كتابية دقيقة والرسوم الهندسية تتصل بالزخارف النباتية . كل ذلك يؤيد ما نذهب إليه من الزخرفة أساس الفنون الإسلامية .

وقد أسرف الفنانون المسلمون في استعمال الزخارف حتى أكتبوا منتجاتهم الفنية صفة ظاهرة : هي كراهية الفراغ ، أو الفرع من الفراغ Horror vacui كما يعبرون عنها باللاتينية . ذلك أن الفنان المسلم يعمل على تغطية المساحات والسطوح وينفر من تركها بدون زينة أو زخرفة ولا يؤمن باختصار الزخرفة أو السعى وراء إظهارها بإيجاد « حرم لها » والحق أن هذا الميل لا يزال قائماً إلى المجتمع الإسلامي حتى اليوم وحسبك شاهداً أن ترى كيف تزدهم جذران القاعات في معظم البيوت الشرقية بالصور ازدحاماً يحجب بحق كل واحدة منها ، إذ أن كثيراً من الناس لا يدركون أن الصورة التي تملق على الحائط بعيدة عن غيرها بعداً كافياً ، تبدو محاسنها ويزيد رونقها وتكون محط أنظار المشاهدين .

وطبيعي أن كراهية الفراغ عند الفنانين المسلمين دعمتهم إلى الإقبال على تكرار الزخارف تكراراً وصفه بعض الغربيين بأنه تكرار « لانهائي » وأرادوا أن يفسروه بروح الدين الإسلامي وطبيعة الصحراء التي تنشأ فيها العرب ، ولكن الحق أن مثل هذا التفسير لا محل له ، فإن الموضوعات الزخرفية في الفنون الأخرى تتكرر إلى حد ما ، والسبب في إفراط الفنون الإسلامية في هذا الميدان هو طبيعتها الزخرفية ، ثم نفور الفنانين المسلمين من المساحات العارية عن الزخرفة ، ذلك فضلاً عن أن الفنان المسلم لم يكن يتركز

الزخرفة حول موضوع رئيسى ، ولكنه جعل قوامها سلسلة متصلة من الرسوم المكررة .

بقى أن نشير إلى طموح الفنان أو الصانع فى الإسلام إلى الكمال الفنى وإلى استنائه بالزمن والجهود اللازمين فى هذا السبيل . ولا عجب ، فإن الميار الأساسى فى الحكم على معظم الآثار الفنية الإسلامية هو النظر دون الفكر ، فليس غريباً أن تعمل فنون الإسلام على أن تكسب فى ميدان الزخرفة ما فاتها بعمقه فى ميدان التأليف الفنى .

زيادات وتعليقات^(١)

صفحة ١٨ سطر ٦ - جاءت في كتاب « تراث الإسلام » (الذي عربته لجنة الجامعيين لنشر العلم عن كتاب The Legacy of Islam) ج ١ ص ٢١ - ٣٠ نبذة طويلة عن طراز الدجنيين .

ص ٢٤ س ١١ - لسنا نقصد أن مصر لم تعرف المدارس قبل صلاح الدين . وإعما المقصود أن المدرستين اللتين أنشئتا في نهاية العصر الفاطمي لم يكن لهما - في رأينا - شأن بمحاربة المذهب الشيعي . وقد ذكرنا ذلك في صفحة ٦٥

ص ٢٨ س ٢٣ - راجع عن التصور الإسلامية في القاهرة E. Pauty: Les Palais et les Maisons d'Epoque Musulmane, au Caire (le Caire 1933) و Comité de Conservation des Monuments de l'Art Arabe, 1909, pp 172-176 et pl XVII-XX.

ص ٦٦ س ١١ - لا عمل هنا لمرض الخلاف حول تأريخ القاعدتين الهرميتين ، فحسبنا الإشارة إلى أن بعض رجال الآثار يقول بأنهما بنيتا على يد بويرس الجاشنكير . انظر Hautecoeur et Wiet: Les Mosquées du Caire pp 134, 223. Creswell: A Brief Chronology of the Muhammeden Monuments of Egypt p 51

وعمود أحمد : دليل موجز لأشهر الآثار العربية بالقاهرة ص ٦٠

ص ١٥٤ س ٥ - انظر صورة قبة المنوف في Hautecoeur et Wiet : Les Mosquées du Caire pl. 33

ص ١٦٧ س ١٣ - انظر بعض الصور الدينية من هذا المخطوط في: Th. Arnold: Painting in Islam pl XIX, XX, XXIV

ص ١٦٨ س ٤ - انظر صورتين من هذا المخطوط في المرجع السابق ، اللوحة

الثامنة عشرة

ص ١٦٨ س ١٢ - انظر صورتين من هذا المخطوط في المرجع السابق ، اللوحة

الحادية والعشرين

ص ١٦٨ س ٢١ - انظر إحدى هذه الصور في المرجع السابق ، اللوحة الثانية والعشرين

(١) رأينا أن نميز في هذه التعليقات إلى المراجع التي يستطيع القارئ أن يجد فيها صور بعض التحف والآثار التي تحدثنا عنها في هذا الكتاب ولم نأت بصورها فيه .

ص ١٧٠ س ٣ — انظر بعض هذه الصور في المرجع السابق ، اللوحات ٢٦ - ٣٤

ص ١٧١ س ٢٥ — انظر من تصوير عبد الله بن الفضل Kühnel: Miniaturmalerei
im Islamischen Orient pl. 4-6

ص ١٧٢ س ١٨ — راجع Bibliothèque Nationale. Les Arts de l'Iran
L'Ancienne Perse et Bagdad (Paris 1938) pp. 112-124. Blochet: Musulman
Painting pl XXIV-XXXI

ص ١٧٣ س ١٥ — انظر بعض صور هذا المخطوط في A Survey of Persian
Art V, pl 819, 820. Blochet: Musulman Painting pl. XLI-XLIII Kühnel:
Miniaturmalerei pl 14-16

ص ١٧٧ س ٢٧ — انظر بعض صور هذه المجموعة في A. Sakisian: La Miniature
Persane pl. III - X

ص ١٧٩ س ١٧ — انظر بعض صور هذا المخطوط في كتاب التصوير في الاسلام عند
الفرس للدكتور زكي محمد حسن ، اللوحات ١٠ - ١٢

ص ١٨٤ س ٤ — انظر صورتين من هذه المجموعة الشعرية في A Survey of
Persian Art pl. 861

ص ١٨٤ س ٦ — راجع عن مخطوط باسنقر هذا مقال الدكتور كونل في الكتاب
Kühnel: Die Baysonghur—Handschrift der الألمانية
Islamischen Kunstabteilung. (Band 52, Heft 3)

ص ١٨٥ س ٦ — انظر بعض صور هذا المخطوط في Blochet: Musulman Painting
وراجع مقال الدكتور ايتون عن كتاب الصوف والمخطوط المحفوظ منه في pl 87 - 93
J. Upton: A Manuscript of the Book of the المتحف الماروبوليتان بنيويورك
Fixed Stars by Abd Ar-Rhman As Sufi (Metropolitan Museum Studies
Vol IV, Part 2. وراجع تعليقاتنا الفنية على كتاب التصوير عند العرب لتيমور باشا
ص ١٧٩ - ١٨١ و ٢٣٦ - ٢٣٧

ص ١٨٦ س ٣ — انظر Binyon, Wilkinson and Gray: Persian Miniature
Painting pp 63-64

ص ١٨٦ س ١٢ — انظر بعض صور هذا المخطوط في Blochet: Musulman
Painting pl. 80-87

ص ١٩١ س ٢٣ - راجع Marteau et Vever: Miniatures persanes, pl. 137.
Martin: Miniature Painting and Painters of Persia II, pl 81. Sakisian:

وانظر مقال الدكتور اينجهاوزن La Miniature persane pl II, face de page 68
عن بهزاد في ملحق دائرة المعارف الاسلامية

ص ١٩٦ س ٣ — انظر هذه الصورة في Blochet: Musulman Painting
وفي كتاب التصوير في الإسلام عند الفرس للدكتور زكي محمد حسن ، ١١٤—١١٥
اللوحة رقم ٣٠

ص ١٩٦ س ٩ — انظر صورة من هذا المخطوط في Blochet: Musulman Painting
pl 116 Blochet: Peintures de manuscrits Arabes, persans et turcs de la
Bibliothèque Nationale pl. 25—27.

ص ١٩٨ س ٤ — انظر من تصوير شيخ زاده Sakisian: La Miniature persane
وراجع ص ٨٨ حاشية ٦ و ص ٩٣ و ص ١١٣ من الكتاب نفسه pl: 70

ص ٢٠٣ س ٣ — راجع عن هذا المخطوط L. Binyon: The Poems of Nizami
ص ٢١٣ س ٧ — انظر صورة رضا عباسي بريشة معين في كتاب التصوير في الإسلام
عند الفرس للدكتور زكي محمد حسن ، اللوحة رقم ٥١

ص ٢١٣ س ٨ — وصلتنا صورة رابعة . وهي للمصورين رضا عباسي وابنه شفيع .
A Survey of Persian Art V, pl 924 B انظر

ص ٢١٣ — ٩ — انظر صورتي بهزاد ومحمدي في Sakisian: La Miniature
persane fig 130, 131

ص ٢١٤ س ٦ — انظر من تصوير محمد زمان A Survey of Persian Art V, pl 925
ص ٢١٥ س ٥ — انظر صورة من عصر فتح على شاه في : Grohmann and Arnold
The Islamic Book pl. 77.

ص ٢١٧ س ١ انظر Sakisian: A Survey of Persian Art V pl 890.
La Miniature persane pp. 16, 79

ص ٢١٨ س ١٧ — انظر من تصوير ولي جان Kühnel: Minaturlmalerei p100

ص ٢٢٠ س ١٦ — انظر Percy Brown: Indian Painting under the
Mughals pl VII

ص ٢٢١ س ٥ — انظر Dimand: Handbook p. 58
ص ٢٦٣ س ١ — انظر هذا الرسم ورسم آخر يمثل طبيباً يفحص مريضة في
of Persian Art II, fig 518, 521

من ٢٦٤ س ٦ — راجع G. Marçais : Les faïence à reflets métalliques de la Grande mosquée de Cairouan

من ٢٦٩ س ٩ — انظر صور بعض التحف الخزفية من هذا النوع في A Survey of Persian art V, pl 568, 569

من ٢٧١ س ٦ — انظر صور بعض التحف الخزفية من بلاد ما وراء النهر في المرجع السابق ، ج ٥ اللوحات ٥٥٨ — ٥٦٦

من ٢٧٣ س ٨ — انظر صور بعض التحف من الخزف الأبيض الرفيع والخفيف بالوزن وذى الزخارف المحفورة في المرجع السابق ، ج ٥ اللوحات ٥٩٠ — ٥٩٣

من ٢٧٤ س ٤ — انظر صور بعض التحف الخزفية من هذا النوع في المرجع السابق ، ج ٥ اللوحات ٥٩٤ و ٥٩٧ — ٦٠٢

من ٢٧٥ س ٣ — يعرف هذا النوع عند التجار باسم « لقي »

من ٢٧٥ س ٦ — انظر صور بعض التحف الخزفية من هذا النوع في المرجع السابق ، ج ٥ اللوحات ٦٠٧ — ٦١١

من ٢٧٧ س ١٨ — انظر صورة هذه القطعة من القنينة المؤرخة في المرجع السابق ، ج ٥ اللوحة ٦٣٦ ب

من ٢٧٨ س ٣ — انظر صورة هذه السلطانية المؤرخة في المرجع السابق ، ج ٥ اللوحة ٦٣٨

من ٢٧٨ س ١٠ و ١١ — راجع Sarre: Eine keramische Werkstatt von Kashan in 13—14. Jahrhundert, (in Ritter — Ruska — Sarre — Winderlich: Orentalischer Steinbücher und Fayencetechnik)

من ٢٧٨ س ١٢ — Dimand. Handbook pp 185—186

من ٢٧٨ س ١٣ — راجع D. Donaldson: Significant Mihrabs in the Haram at Mashhad (Ars Islamica, II, pp 118—127)

من ٢٨٢ س ٩ — انظر صورة هذه السلطانية في A Survey of Persian Art V, pl 662 A

من ٢٩٥ س ٤ — انظر عن النسيغاء الخزفية المرجع السابق ، ج ٢ ص ١٣٢٦ وما بعدها.

ص ٣٢٠ س ١٤ - انظر صور بعض هذه التحف الخزفية في المرجع السابق ج ٥
اللوحتين ٧٩٩ و ٨٠٠

ص ٣٠١ س ٣ - انظر صور بعض هذه التحف الخزفية في المرجع السابق ج ٥
اللوحتين ٨١٠ و ٨١١

ص ٣٠١ س ٩ - انظر صور بعض هذه التحف في المرجع السابق ج ٥ اللوحات
٨٠٤ - ٨٠٢

ص ٣٠٢ س ١٩ - انظر صورة هذه التحفة في المرجع السابق ج ٥ اللوحة ١٧٩٨
ص ٣٠٨ س ١٠ - راجع - F. Sarre: Die Keramik in Euphrat und Tigris

Gebiet pp. 24 - 29 (in Archäologische - Reise in Euphrat und
Tigris - Gebiet

ص ٣٠٩ س ٨ - انظر صورة بلاطتين من هذا النوع في : Glück und Diez
Die Kunst des Islam p. 407

ص ٣١٠ س ١ - انظر صورتى تحتين من هذا النوع في Dimand: Handbook
fig. 123 124

ص ٣١٠ س ٤ - انظر Hobson: A Guide to the Islamic Pottery of
the Near East pp 20-21, fig 29.

ص ٣١٨ س ٦ - انظر ما كتبه عن قطع هذا المندوقي في آخر الكتاب ص ٥٠١
وشكل ٤١٠

ص ٣١٩ س ٢٢ - انظر صور بعض هذه التحف في Glück und Diez: Die Kunst
des Islam p. 423

ص ٣٢٠ س ١ - راجع Hobson: A Guide to the Islamic Pottery
pp. 59 - 60

ص ٣٢١ س ١٩ - انظر صور بعض القطع الأيوبية في Musée de l'Art Arabe
du Caire. La Céramique Egyptienne de l'Epoque Musulmane pl
89-92, 99

ص ٣٢٦ س ٩ - انظر صور هذا الزنك على المهراب والممودين في Mayer:
Saracenic Heraldry pl 19

ص ٣٢٧ س ٤ - انظر Aly Bahgat et Massoul: La céramique
musulmane de l'Egypte pl. Q

C. Prost: Les revêtements céramiques dans راجع ص ٣٢٧ - ٧
les monuments musulmans de l'Egypte

Dimand: Handbook p 227 راجع ص ٣٣٣ - ١٠

ص ٣٣٦ - ١٣ - يلوح أن بعض التحف المحفوظة في متحف برشلونة من خزف

Terrasse: L'Art Hispano— انظر (١٢ م). انظر
Mauresque p. 380

ص ٣٣٧ - ١٠ - انظر صور بعض البلاطات الفاشانية في عمائر العصر الساجوق

A. Raymond: Vieille faïence turques pl 1-4 بآسيا الصغرى في

ص ٣٢٧ - ١٩ - انظر المرجع السابق ، اللوحات ٧ - ١٦

Kühnel: Islamische Kleinkunst في انظر صورة هذه المشكاة
fig 88

G. Marçais et G. Wiet. Le انظر صور هذه الثلاثة في ص ٣٤٣ - ٢٧

voile de Sainte Anne (dans Fondation. Piot, Mounments et Mémoires
publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, tome 34

Wiet: Un nouveau tissu fatimide (dans راجع ص ٣٥٦ - ٢٠

Orientalia, vol V, fasc. 314 pp 385-87

A. Cole: Ornament in European Silks fig 20, 21 راجع ص ٣٦٠ - ٢٥

F. Daniele: Regali sepolcri di Palermo (Naples راجع ص ٣٦٤ - ٤
1784), pl. C.

Kühnel: Islamische Stoffe انظر ص ٣٦٩ - ٥

Dimand: Handbook في انظر صورة قطعة من هذا النوع ص ٣٧٢ - ١٤

وراجع مقال الأناذوب والدكتورة أكرمان عن المجموعة التي عثر عليها في الري . fig 171

من هذه المنسوجات الإيرانية القديمة وعن قطعة فيها مؤرخة من سنة ٣٨٤ هـ (٩٩٤ م) في
Illustrated London News, January 9th 1940.

A Survey of Persian Art VI, pl 990. انظر صورة هذه القطعة في ص ٣٧٥ - ٨

ص ٣٧٥ - ١٥ - انظر رسم هذه القطعة في المرجع السابق ج ٣ شكل ٦٤٨ .

والمعروف أن قطعة مثلها محفوظة في متحف فكتوريا وألبرت

ص ٣٧٥ - ١٨ - انظر هذا الرسم في المرجع السابق ج ٣ شكل ٦٤٩

ص ٣٧٨ س ٩ — انظر صورة هذه القطعة في المرجع السابق ج ٦ اللوحة ١٠٠٣
ص ٣٧٨ س ٢٢ — انظر صورة قطعة من هذه المجموعة في المرجع السابق ج ٦
اللوحة ١٠٠١

ص ٣٨٩ س ١١ — انظر رسم هذه القطعة في Kùhnel: Maurische Kunst
p 31 fig 11. Migeon: Manuel II, fig 420

ص ٣٩٠ س ٨ — انظر Dimand: Handbook fig 183

ص ٣٩٠ س ١٨ — انظر Migeon: Manuel II, fig 422

ص ٣٩١ س ٨ — انظر Kùhnel: Maurische Kunst p 147

ص ٣٩١ س ١٠ — المرجع نفسه ص ١٤٦

ص ٣٩٣ س ٣ — المرجع نفسه ص ١٥٠

ص ٣٩٧ س ٥ — انظر Ali Ibrahim Pacha: Early Islamic Rugs of Egypt
or Fustat Rugs (Bull. Institut d'Égypte 1935 pp. 123—127)

ص ٣٩٧ س ٩ — انظر Dimand: Handbook fig 186

ص ٤٠٠ س ١٥ — انظر A Survey of Persian Art VI, pt IIT8°

ص ٤٠٢ س ١٧ — انظر المرجع نفسه ج ٦ ، اللوحة ١١٩١ و ١٢١٤ ، والسجادة
الزائفة المعروفة من السجاجيد ذوات رسوم الصيد هي سجادة متحف بولدى بودرولى فى
ميلان وقد مرت الإشارة إليها فى صفحة ٤٠٠

ص ٤٠٣ س ١ — اراجع أن هذه السجادة مما كان يصنع للتصدير إلى أوروبا ، حتى

لقد حبت أحيانا من السجاجيد التى تعرف باسم السجاجيد البولندية . انظر Bode und

Kùhnel: Vorderasiatische Knüpfteppiche p. 27 fig 48

ص ٤٠٣ س ٢ — انظر A Survey of Persian Art VI, pl. 1179

ص ٤٠٩ س ٣ — المرجع نفسه ج ٦ ، اللوحات ١٢١٨ — ١٢٢٩ ، وتنسب هذه
السجاجيد إلى جوشقان قلى .

ص ٤١٥ س ١١ — راجع Dimand: Persian Rugs of the so-called Polish

Type (The Metropolitan Museum of Art). و A Survey of Persian
Art VI, pl 1244

ص ٤١٥ س ٢٧ — المرجع نفسه ، ج ٦ اللوحات ١٢٤١ — ١٢٥٧

Kühnel: Die Islamische Kunst (Springer) ص ٤١٧ س ١٠ — انظر
وكتاب تورك صنعى fig 22. H. Glück: Die Kunst der Seldschuken و 452
لجلال أسعد شكل ١٠٣

Bode-Kühnel: Vorderasiatische Knüpfteppiche ص ٤٢١ س ١ —
(Frontspiece)

ص ٤٢١ س ١٧ — المرجع نفسه ، الأشكال ٨٠ — ٨٥

ص ٤٢٣ س ١٨ — يذهب بعض الاختصاصيين إلى أن هذا النوع من السجاد
تابع للأنواع الأخرى المندوبة إلى دمشق والتي يرجع أنها من صناعة القاهرة وقد مر الكلام
عليها (ص ٤٣٤) راجع S. Troll: Damakus Tspiche. Probleme der
Teppichforschung (Ars Islamica IV pp 201—231)

M. Dimand: Studies in Islamic Ornament. Some ص ٤١٣ س ٧ — انظر
Aspects of Omayyad and Early Abbassid Ornameht (Ars Islamica IV,
p. 293, fig 1—3

ص ٤٤٥ س ٣ — انظر تفاصيل الزخرفة في هذه الحشوات في المرجع السابق ،
الأشكال رقم ٧ و ٨ و ١٠ — ١٣ و ٣٨ و ٣٩

P. Blanchet: La porrtte de Sidi Okba (Bubl. ص ٤٤٩ س ١٠ — راجع
de l'Association Historique pour l'Etude de l'Afrique du Nord II, Paris
1900). و G. Marçais: Album de pierre, plâtre et bois sculptes pl III
(Album d'Art Musulman, Alger)

S. Flury: Die Ornamente der Hakim und ص ٤٥٠ س ١٨ — انظر
Ash-Moschere

ص ٤٥٠ س ٢١ — انظر كتاب كنوز الفاطميين للدكتور زكي محمد حسن
اللوحة رقم ٥٢

Pauty: Bois Sculptés d'églises coptes ص ٤٥٢ س ١٤ — راجع

ص ٤٥٧ س ٢ — أنظر مقال «حول وحدة الفن في عصور التاريخ المصري . تحف
إسلامية الطراز في المتحف القبطي» للدكتور زكي محمد حسن ، اللوحة رقم ٥ (مجلة كلية
الآداب ، المدة الثامن ، مايو سنة ١٩٤٦) و C. J. Lamm: Fatimid Woodwork, pl V
(Bull. Instit. d'Egypte t. 18)

Devonshire : Quelques influences islamiques من ٤٥٧ ص ٨ — انظر
sur les arts de l'Europe fig 51 (2edition).

Lamm : Fatimid Woodwork, pl. VIII من ٤٥٧ ص ٢٢ — انظر

M. Rabino: Le Monastère و المرجع نفسه الأوحة رقم ٩ من ٤٥٧ ص ٢٤ —
de Sainte-Catherine (Bull. Société Roy. de Géographie, t XIX) pl. IX-XIII

من ٤٥٩ ص ٢٥ — انظر تاريخ المساجد الأثرية للأستاذ حسن عبد الوهاب ،

ج ٢ ص ٢٩ .

من ٤٥٩ ص ٢٦ — المرجع نفسه ج ٢ ص ٣٠ .

Lamm : Fatimid Wood work pl. XI. Pauty : Le من ٤٦١ ص ٣ — انظر

Minbar de qous (Mélanges Maspero, vol III. Mem. Inst. Fr. Arch. Or.

du Caire t 68) وتاريخ المساجد الأثرية للأستاذ حسن عبد الوهاب ج ٢ ص ٣٧ .

Pauty : Les bois sculptés Jusqu'à l'époque Ayyobuide — من ٤٦١ ص ١٣ —
pl 89

Pauty : Un dispositif du plafond fatimite من ٤٦١ ص ١٩ — انظر

Pauty : Les bois sculptés pl. 95 — من ٤٦١ ص ٢٤ —

M. van Bérchem: Corpus Inscriptionum Arabicarum, — من ١٦٤ ص ١ —
2e partie, Syrie du Sud, Jerusalem III pl 29-30.

من ٤٦٩ ص ٢ — انظر كتاب تاريخ ووصف الجامع الطولوني للأستاذ محمود عيكوش ،

الوحدات ١٧ — ٢٠ .

من ٤٦٩ ص ٦ — انظر تاريخ المساجد الأثرية للأستاذ حسن عبد الوهاب ج ٢ ص ٣٨

من ٤٦٩ ص ٨ — المرجع نفسه ج ٢ ص ٦٣ .

من ٤٦٩ ص ١٤ — المرجع نفسه ج ٢ ص ٨٢ .

من ٤٦٩ ص ١٦ — المرجع نفسه ج ٢ ص ١٠١ .

من ٤٦٩ ص ١٧ — المرجع نفسه ج ٢ ص ٩٦ .

من ٤٦٩ ص ١٨ — المرجع نفسه ج ٢ ص ٩١ .

من ٤٦٩ ص ١٩ — المرجع نفسه ج ٢ ص ١٠٥ و ١٢٥ .

من ٤٦٩ ص ٢٠ — المرجع نفسه ج ١ ص ٢٦٧ . ولكن يبدو أن هذا التبر في

Lane-Poole: The Art of المتحف فكتوريا وألبرت وليس في المتحف البريطاني . انظر
the Saracens of Egypt fig 34

- ص ٤٦٩ من ٢٣ - اللوح السابق استاذ حسن عبد الوهاب ج ٢ ص ١٣١
- ص ٤٧٥ من ٦ - أنظر B. Drenik : Quelques monuments de bois sculpté au Turkestan occidental pl. 1 (Ars Islamica II, p 69)
- ص ٤٧٥ من ١١ - أنظر A Survey of Persian Art VI pl 1462
- ص ٤٧٨ من ١٠ - المرجع نفسه ج ٦ اللوحة ١٤٦١ .
- ص ٤٧٨ من ٦ - Wiet : Inscriptions coufiques de Perse, (Mélanges Maspero III, p. 135) Mem. Instit. Fr Archeol. du Caire tome 68)
- ص ٤٨٠ من ٢١ - Sarre : Seldschukische Kleinkunst
- ص ٤٨١ من ١٢ - المرجع نفسه .
- ص ٤٨٢ من ٢١ - المرجع نفسه .
- ص ٤٨٣ من ٣ - A Survey of Persian Art VI, pl. 1463
- ص ٤٨٣ من ٦ - المرجع نفسه ج ٦ اللوحة ١٤٦٥ .
- ص ٤٨٣ من ١٣ - Pope : An Introduction to Persian Art fig 96
- ص ٤٨٣ من ١٩ - A Survey of Persian Art VI, pl. 1463
- ص ٤٨٤ من ٢٢ - المرجع نفسه ج ٦ اللوحة ١٤٦٧ .
- ص ٤٨٨ من ٢١ - Glück und Diez : Die Kunst des Islam p. 487
- ص ٤٩٠ من ٨ - A Survey of Persian Art VI, pl. 1473
- ص ٤٩٢ من ٢٨ - Kühnel : Maurische Kunst pl 54,93
- ص ٤٩٤ من ١٧ - Kühnel : Maurische Kunst pl. 114. Migeon : Manuel I, fig 151
- ص ٤٩٦ من ١ - Gomez Moreno : Marfiles, fig 9. Ferrandis : Marfiles fig VIII, 2
- ص ٤٩٦ من ٥ - Gomez Moreno : Marfiles fig 8 et 11. Ferrandis : Marfiles pl VIII, 1. Migeon : Manuel I, fig 143
- ص ٤٩٦ من ٧ - Kühnel : Maurische Kunst pl 111
- ص ٤٩٨ من ٢ - Migeon : Manuel I, fig 162
- ص ٤٩٨ من ١٣ - Migeon : L'Orient musulman pl 9
- ص ٤٩٩ من ٣ - Dimand : Handbook fig 73. Kühnel : Islamische Kleinkunst fig 159. M. Longhurst : Catalogue of Carvings in Ivory I, p.49

Dimand : Handbook fig 45 (1st ed.) — ص ٤٩٩ س ٨

Migeon : Manuel I, fig 167 — ص ٥٠٠ س ٧

Th. Macridy : Le Musée ١٧٢ — المرجع السابق ج ١ شكل ١٧٢

Benaki (dans Mouséion, vol 39—40, 1937) p 142

Glück und Diez : Die Kunst des Islam p. 494. — ص ٥٠٢ س ١٧

Migeon : Manuel I, fig 173

Glück und Diez : Die Kunst des Islam, pl XXXV — ص ٥٠٢ س ٢٦

ص ٥٢٧ س ٢٣ — يظن بعض علماء الآثار أن هذه الصينية ليست تحفة قديمة وأنها

هليل في العصر الحاضر . وأساس شكهم أن عبارة « السلطان عضد الدين » المكتوبة بالخط الكوفي الكبير في وسط الصينية لا تكتب مستقلة عن بقية الكتابة التاريخية على التحفة ، فضلا عن أن في زخارف هذه الصينية شيئا من الشذوذ والبعد عن التلاؤم . ولكننا لا نؤيد هذا الشك وإن كنا لا نستطيع أن نقطع برأى في التحفة قبل رؤيتها وفحصها

Plenderleith, H.: The re-engraving of old silver (in Bull. of the American Institute for Persian Art and Archaeology, vol. IV, no 2, December 1935, pp 72—74).

ص ٥٣٥ س — انظر A Survey of Persian Art II. p 1774

Migeon : Manuel II, p. 94 — ص ٥٣٧ س ٣ و ص ٥٣٩ س ١ نقل الأستاذ ميجون

et fig 267) من المتحف البريطاني أن هذه التحفة من الهند في القرن الثاني عشر الميلادي

ولكنه ظن أن نسبتها إلى هذا العصر أمر خيالي فوافق على نسبتها إلى الهند في القرن السابع عشر . وفي رأينا أنها لا يمكن أن تكون من صناعة الهند وإنما صنعت بإيران في العصر

السلجوقي . انظر أيضا A Survey of Persian Art VI, pl 1318

Dimand : Handbook fig 94 — ص ٥٦٩ س ١٨

مراجع

(١) كتب ومباحث في الفنون الإسلامية عامة

جلال أسعد : 'ترك صنعتي' (بالتركية) Türk San'atı . اسطنبول ١٩٢٨ .
زكي محمد حسن : الفن الإسلامي في مصر ج ١ (من مطبوعات دار الآثار العربية بالقاهرة)
١٩٣٥ .

_____ : كنوز الفاطميين (من مطبوعات دار الآثار العربية بالقاهرة ١٩٣٧) .
_____ : الصين وفنون الإسلام (من مطبوعات المجمع المصري للثقافة العلمية) ١٩٤١ .
_____ : الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي (من مطبوعات دار الآثار العربية
بالقاهرة) الطبعة الثانية ١٩٤٦ .

_____ : في الفنون الإسلامية (من مطبوعات اتحاد أساتذة الرسم بالقاهرة ١٩٣٨)
على بهجت وألبر جبريل : كتاب حفريات الفسطاط - القاهرة ١٩٢٨ .
فيت : دليل موجز لمعروضات دار الآثار العربية بالقاهرة ، ترجمه بتصرف زكي محمد حسن
١٩٣٩ .

مديرية الآثار القديمة بالعراق : حفريات سامراء . جزءان ١٩٤٠ .
هرتس بك : فهرس مقتنيات دار الآثار العربية ، تعريب على بك بهجت . القاهرة ١٣٢٧ هـ .

Bosco, D. R. V. Medina Azzahra y Alamriya. Madrid, 1912.
_____ : Excavaciones en Medina Azzahra, 1923—1924.
Diez, Ernst : Die Kunst der islamischen Völker. Berlin 1917.
Dimand, M. S : A Handbook of Mohammedan Arts (Second edition,
revised and enlarged). New York, 1944.
Gabriel Rousseau : L'Art décoratif musulman. Paris, 1934.
Glück, H. und Diez, E : Die Kunst des Islam. Berlin, 1915.
Kraehlin, R. und Migeon, G. : Islamische Kunstwerke. Berlin, 1928.
Kühnel E. : Maurische Kunst. Berlin, 1924.
_____ : Islamische Kleinkunst. Berlin, 1925.

- : Die islamische Kunst (in Springer : Handbuch der Kunstgeschichte, VI, pp 373—548) Leipzig, 1929.
- : Die Sammlung Türkischer und Islamischer Kunst in Tschinili Koschk (Meisterwerke der Archäologischen Museen in Istanbul, Band III) Berlin, 1938.
- Kohlhaussen H. : Islamische Kleinkunst (Museum für Kunst und Gewerbe). Hamburg, 1930.
- Lang-Poole The Art of the Saracens in Egypt. London, 1886.
- Marçais G. : L'Art de l'Islam. Paris, 1946.
- Mayer, L. A. : Saracenic Heraldry. Oxford, 1933.
- : Annual Bibliography of Islamic Art and Archaeology, edited by Mayer. vol 1—3. Jerusalem, 1935—37.
- Migeon. G : Les Arts Musulmans. Paris 1926.
- : L' Orient musulman (Musée du Louve. Documents d' art). 2 vols. Paris, 1922.
- Manuel d' art musulman. Arts plastiques et industriels. 2 vols. 2 éd. Paris 1927.
- Munthe, G : Islams Konst. Stockholm. 1929.
- Pope, A. U : A Survey of Persian Art. A. U. Pope editor and Ph. Ackesman, assistant editor. Oxford 1938.
- An Introduction to Persian Art since the seventh century A. D. London, 1930.
- Prisse d'Avennes, A. : L' Art Arabe d' après les monuments du Caire 3 vols. Paris, 1877.
- Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe. Le Caire, depuis 1931.
- Rizord. P : Pour comprendre L' Art Musulman dans L' Afrique du Nord et en Espagne. Paris. 1924.
- Sarre, H : Seldschukische Kleinkunst. (Erzeugnisse islamischer Kunst II) Leipzig, 1909.
- Sarre. F. und Herzfeld. E. : Archäologische Reise im Euphrat— und Tigris Gebiet. 4 vols. Berlin 1911—1920.
- Sarre, F. und Martin, F. : Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst in München 3 vols. München, 1912.
- Terrasse. H : L' Art Hispano—Mauresque. Paris 1932.
- Wiet, G : Album du Musée, Arabe du Caire. Le Caire, 1930.
- : L. Exposition persane de 1931. le Caire 1933.

(ب) فى العمارة

حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية ، جزءان . القاهرة ١٩٤٦ .

محمد عبد العزيز مرزوق : مساجد القاهرة قبل عصر المماليك . القاهرة ١٩٤٢ .

محمود أحمد : دليل موجز لأشهر الآثار العربية بالقاهرة . القاهرة ١٩٣٨ .

محمود عكوش : تاريخ ووصف الجامع الطولونى . القاهرة ١٩٢٧ .

Basset, H. et H. Terrasse : Sanctuaires et forteresses Almohades. Collection Hesperis, 1932.

Briggs, M. Muhammedan Architecture in Egypt and Palestine. Oxford, 1924.

Cohn — Wiener, E. : Turan, Islamische Baukunst in Mittelasien. Berlin, 1930.

Creswell K. A. C. : Early Muslim Architecture (Umayyads, Abbasids and Tulunids) 2 vols. Oxford, 1932—1940.

———— : A Brief Chronology of the Muhammadan Monuments of Egypt (in Bull. Institut. Fr. Archéol. Or. du Caire t. 16, 1919).

Curlitt C. : Die Baukunst Konstantinopels. Berlin, 1912.

Diez, E. : Churasanische Baudenkmäler I. Berlin, 1918.

Gibriel A : Monuments turcs d' Anatolie, 2 vols. Paris. 1931, 1934.

Godard A : Les Anciennes Mosquées de l' Iran (dans Athar — e-Iran vol I, 1936, pp 187—210).

Hautecoeur L. et Wiet G. : Les Mosquées du Caire. 2 vol Paris, 1932.

Marçais, G. : Manuel d'Art Musulman. L'Architecture, Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile. 2 vols. Paris, 1926—1927.

Pauty : Les Palais et les Maisons d' Epoque Musulmane au Caire. le Caire, 1933.

———— L' Architecture au Caire depuis la Conquête Ottomane (dans Bull. Institut. Fr. Archéol. Or. du Caire, t. 36).

Saladin. H. : Manuel d' Art Musulman. I. L' Architecture. Paris 1907.

Sarre, F. : Denkmäler persischer Baukunst. 2 vols. Berlin. 1901.

(ج) فنون الكتاب

جمال محمد محرز : الرسوم الشخصية فى التصوير الإسلامى (فى مجلة كلية الآداب بجامعة

فؤاد الأول . عدد ٨ . مجلد (١) — مايو سنة ١٩٤٦ .)

_____ : موقف اليهودية من التصوير وعلاقته بالإسلام (في مجلة كاية الآداب
بجامعة نؤاد الأول - عدد ٨ مجلد ٢ - سنة ١٩٤٧) .

زكى محمد حسن : التصوير في الإسلام عند الفرس . القاهرة ١٩٣٦ .

Aga-Oglu, M. : Persian Bookbindings of the Fifteenth Century. Ann Arbor, 1935.

Arnold, Th. : Painting in Islam. Oxford, 1928.

_____ : Bihzad and His Paintings in the Zafar-namah Ms. London 1930.

_____ : The Library of A. Chester Beatty. A Catalogue of the Indian Miniatures, Oriental Manuscripts, revised and edited by J. V. S. Wilkinson. 3 vol. London 1936.

Arnold, Sir, T. and A. Grohmann : The Islamic Book. Paris 1929.

Binyon, L. : The Court Painters of the Grand Moghuls, with a historical introduction and notes by Th. Arnold. London 1931.

Binyon, L. Wilkinson, J. V. S., and B. Gray : Persian Miniature Painting Including a Critical and Descriptive Catalogue of the Miniatures Exhibited at Burlington House. January—March 1931. London, 1938.

Blochot, E. : Les Peintures des Manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1925.

_____ : Les Enluminures des manuscrits orientaux turcs, arabes, persans de La Bibliothèque Nationale. Paris, 1926.

_____ : Musulman Painting, XIIth—XVIIth Century. London, 1929.

Brown, P. : Indian Painting under The Mughals. A. D. 1550 to A. C. 1550. Oxford, 1924.

Clarke, C. : Indian Drawings of the School of Humayun (16th Century) Illustrating the Romance of Amir Hamzah (Victoria and Albert Museum) London 1921.

_____ : Indian Drawings. Thirty Mogul Paintings of the School of Jahangir (17th century) and Four Panels of Calligraphy (Victoria and Albert Museum) London 1922.

Coomaraswamy, A. K : Rajput Painting. London 1916.

_____ : Les Miniatures orientales de la Collection Goloubew au Boston (Ars Asiatica t. XIII) Paris, 1929.

Gratzl, E. : Islamische Bucheinbände des 14. bis 19. Jahrhunderts Leipzig 1924.

Edhem, F. et Stchoukine, J. : Les Manuscrits orientaux illustrés de la

- Bibliothèque de l'Université de Stamboul, Paris, 1933.
- : Die indischen Miniaturen des Haemzae — Romanes im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien und in anderen Sammlungen. Wien, 1925.
- Glück, H. und J. Strzygowski : Die indischen Miniaturen im Schlosse Schönbrunn. Wien, 1923.
- Goetz, H. : Geschichte der indischen Miniaturmalerei. Berlin und Leipzig, 1934.
- Herzfeld, E. : Die Malereien von Samarra (Die Ausgrabungen von Samarra. Band III). Berlin, 1927.
- Gray, B. : Persian Painting. London, 1930.
- Huart, Cl. : Les Calligraphes et les Miniaturistes de L' Orient Musulman Paris, 1908.
- Kühnel, E. : Miniaturmalerei im islamischen Orient. 2e éd. Berlin 1923.
- : Die Baysonghur — Handschrift der Islamischen Kunstabteilung (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, vol. LII, 1931, pp 133 — 152).
- De Lorey, E. : Behzad. Le Gulistan Rothschild (in Ars Islamica, IV, pp. 122 — 143).
- : La Peinture musulmane : L' Ecole de Bagdad (dans Gazette des beaux-arts, vol X, 1933 p 1—13).
- : L' Ecole de Tabriz (dans Revue des arts asiatiques, vol. IX, 1935, pp 27 — 39).
- Mirteau, G. et H. Vever : Miniatures Persanes 2 vols. Paris, 1913.
- Martin F. : The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the VIII to the XVIII century. London, 1912.
- : The Nizami Ms. from the Library of the Shah of Persia, Now in the Metropolitan Museum at New York. Vienna, 1927.
- Musil, A. : Kusejr Amra. 2 vols. Wien, 1907.
- Sakisian, A. B. : La Miniature Persane du XIIe au XVII siecle. Paris 1929.
- : La reliure turque du XVe au XIXe siècle (dans Revue de l'art ancien et moderne, vols 51 et 52, Paris, 1927).
- : La reliure Persane du XIVe au XVIIe Siècle. (Actes du Congrès de l' Histoire de L' Art, vol I, pp 343 — 348) Paris, 1921.
- : La Reliure persane au XV s. sous les Turcomans (in Artibus Asiae, vol VII, 1937, pp 210—223).

- : La Reliure dans la Perse occidentale, sous les Mongols, au XIV. et au début du XV. Siècle (in *Ars Islamica*, 1, 1934, pp. 80 — 91).
- Sarre, F. : *Islamische Bucheinbände*. Berlin, 1923.
- Sarre, S. und E. Mittwoch : *Zeichnungen von Riza Abbasi*. München, 1941.
- Schulz, Ph, W. : *Die persisch — islamische Miniaturmalerei*. 2 Vols Leipzig, 1914.
- Stechukine, Ivan : *Les Miniatures Persanes*. (Musée National du Louvre). Paris, 1932.
- : *La Peinture indienne à l'époque des grands moghols*. Paris, 1929.
- : *La Peinture iranienne sous les derniers Abbasides et les Il-Khans*. Bruges, 1936.
- : *Les Miniatures indiennes à l'époque des grands moghols au Musée du Louvre*. Paris, 1929.
- : *Les Manuscrits illustrés Musulmans de la Bibliothèque du Caire*, (dans *Gazette des Beaux-Arts*. t. XIII, Mars 1935. pp. 138 — 158).
- Strzygowski : *Asiatische Miniaturemalerei*. Wien, 1932.
- Upton, J. : *A Manuscript of the Book of the Fixed Stars by Abd ar-Rahman As-Sufi* (Metropolitan Museum Studies, vol IV, 1932—33, pp. 179 — 197).
- Wilkinson, J. V. S. and L. Binyon : *the Shah-Namah of Firdawsi* (from a 15 century Persian Manuscript in the possession of the Royal Asiatic Society) London, 1931.
- Zaki M. Hassan : *the Attitude of Islam Towards Painting* (in *Bulletin of the Faculty of Arts, Fouad I University, Cairo*, vol. VII, 1944 pp. 1 — 15).

(٥) الزخارف والنحت

- Bash'kiroff, A. S. : *The Art of Daghistan. Carved Stones*. Moscow, 1931
- van Berchem, M. und Strzygowski : *Amida*. Heidelberg, 1910.
- Bourgoïn, J. : *Les éléments de l'art Arabe. Le trait des entrelacs*. Paris, 1879.
- Dimand M. S. : *Studies in Islamic Ornament* (in *Ars Islamica* vol. pp. 293 — 337).

- Flury, S. : Das Schriftband an der Türe des Mahmud von Ghazna (in Der Islam, VIII, 1918, pp 214—227).
- : Islamische Schriftbänder, Amida—Diarbekr, Anhang : Kairuan, Mayyafariqin, Tirmidh. Basel, 1920.
- : Le Décor épigraphique des monuments de Ghazna (dans Syria, VI, 1925, pp. 61—90).
- : Die Ornamente der Hakim—und Ashar—Moschee. Heidelberg, 1912.
- : La Mosquée de Nayin (dans Syria, XI, 1930, pp 43—58).
- : Le décor épigraphique des monuments fatimides du Caire (dans Syria, XVII, 1936 pp 365—376).
- Hankin, E. H. : The Drawing of Geometric Patterns in Saracenic Art. Calcutta, 1925.
- Herzfeld, E. : Arabesque (article dans l'Encyclopédie de l'Islam).
- : Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik (Die Ausgrabungen von Samarra Vol. I Berlin, 1923.
- Kratchkovskaya, V. A. : Notices sur les inscriptions de la Mosquée Djouma à Veramine (dans Revue des Etudes Islamiques, I, 1933).
- Riefstahl, R. : Persian Islamic Stucco Sculptures (in the Art Bulletin, vol. XIII, 1931, pp 439—463.
- Riegl, A. : Stilfragen. Berlin, 1923.
- Stead, C. : Fantastic Fauna. Cairo, 1935.
- Viollet, H. et. S. Flury : Un monument des premiers siècles de l'Hégire en Perse.. La mosquée de Nayin (dans Syria, vol II, 1921, pp 226—234 et 305—316.

(م) الخزف

جمال محمد محرز : الخزف الفاطمي ذو البريق المعدني في مجموعة الدكتور علي ابراهيم باشا (في مجلة كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول ، المجلد السابع ، يولية سنة ١٩٤٤ ، ص ١٤٣ — ١٦٧) .

كارل لام وعبد الرحمن زكي : الخزف الفاطمي للدكتور لام ، ترجمة وتعليق البكباشي عبد الرحمن زكي (في مجلة المتحف عدد مايو سنة ١٩٣٧) .

محمد مصطفى : خزف الأناضول وزجاج مموه بالميثاق (في مجلة المرأة الجديدة ، العدد الثاني)

- Abel, A. : Gaïbi et les Grands Faïenciers Egyptiens D'époque Mamlouke.
Le Caire, 1930.
- Aly Bey Bahgat et Massoul, F. : La Céramique Musulmane de L'Egypte.
Le Caire 1930.
- Bahrami, M. : Recherches sur les carreaux de revêtement lustré dans
la céramique persane du XIIIe au XVe siècle. Paris, 1937.
- : Faïences émaillées (Artibus Asiae, vol X2, 1947, pp. 100
— 105).
- Butler, A. J. : Islamic Pottery. A Study Mainly Historical. London, 1926.
- Dimand, M. : Islamic Pottery of the Near East (The Metropolitan Mus-
eum of Art). New York, 1931.
- Ettinghausen, R. : Evidence for the Identification of Kashan Pottery
(in Ars Islamica III. pp. 44—75).
- : Important Pieces of Persian Pottery in London collections
(in Ars Islamica vol. 11, pp. 45—64, 21 figs).
- Frothingham, A. W. : Catalogue of Hispano—Moresque Pottery in the
Collection of the Hispanic Society of America. New York, 1936.
- Godard, Y. : Pièces de céramique de Kashan à décor lustre (dans Athar
—E—Iran, vol II. 1937, pp. 309—337).
- Hobson, R. L. : A Guide to the Islamic Pottery of the Near East
(British Museum) London 1932.
- Kelekian, D. : The Kelikian Collection of Persian and Analogus Potte-
ries. Paris, 1910.
- Koechlin, R. : Les Céramiques Musulmanes de Suse au Musée du
Louvre. Paris 1928.
- : L, Art de l'Islam, La céramique (Musée des Arts décoratifs.
Documents d'Art, vol. I) Paris.
- Kühnel, E. : Die Abbasidischen Lüsterfayencen, (in Ars Islamica vol 1.
pp. 149—159.)
- Lane, A. : Early Islamic Pottery. London, 1947.
- : A Guide to the Collection of Tiles (Victoria and Albert
Museum) London, 1939.
- : The So-called Kubachi Wares of Persia (in The Burlington
Magazine, vol. LXXV, 1939, pp. 156—162).
- Marçais, G. : Les Faïences à Reflets Métalliques de La Grande Mosquée
de Kairouan. Paris, 1928
- : Les Poteries et faïences de la Qal, a des Bêni Hammad
(XIe siècle). Constantine, 1913.

- Migeon, D. et A. Sakisian : Les faïences d'Asie — mineure du XIII^e au XVI^e siècle (dans *Revue de l'Art ancien et moderne*, vol. 43, 1923, pp. 241—252 et 353—364).
- : Les faïences d'Asie-Mineure du XV^e au XVIII^e siècle (dans *Revue de l'art ancien et moderne*, vol. 44, 1923, pp. 125—141).
- Musée De L'Art Arabe du Caire, La Céramique Egyptienne de L'Époque Musulmane Bâle, 1922.
- Olmer, P. : Les filtres de gargoulettes (Catalogue général du Musée Arabe du Caire). le Caire 1932.
- Pézar, M. : La Céramique archaïque de L'Islam, 2 vols. Paris, 1920.
- Prost, C. : Les Revêtements Céramiques dans Les Monuments Musulmans de L'Égypte. Le Caire, 1917.
- Raymond. A : Vieilles faïences turques en Asie Mineure et à Constantinople, avec introduction par Ch. Wulzinger.
- Reitlinger, G. : Islamic Pottery from Kish (in *Ars Islamica*, 11, pp. 193—218).
- : The Interim Period in Persian Pottery, An Essay in Chronological Revision (in *Ars Islamica* V, pp. 155—198).
- Riefstahl, R. M. : The Parish Watson Collection of Mohammedan Potteries. New York, 1922.
- Ritter, H. Ruska, Sarre und Wenderlich : Orientalische Steinbücher und persische Fayencetechnik (Istanbuler Mitteilungen, No. 3^e) Istanbul. 1935
- Rivière, H. : La céramique dans l'art musulman. 2 vols. Paris, 1913.
- Sarre, F. : Die Spanisch — maurischen Lüsterfayencen des Mittelalters und ihre Herstellung in Malaga (in *Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen* vol 24, 1903, pp. 103—138).
- : Islamische Tongefässe aus Mesopotamien (ibid, vol 26, 1905, pp. 69 — 88).
- : Die Keramik von Samarra (Die Ausgrabungen von Samarra vol II) Berlin, 1925.
- Sauvaget, J. : Poteries Syro-Mésopotamiennes Du XIV^e siècle t. I Paris. 1932.
- Wallis, H. : The Godman Collection. Persian Ceramic Art. The Thirteenth century lusted Vases. London, 1891.
- Zaky M. Hassan : Some Persian Lustre Ceramics in Dr. Ali Pacha Ibrahim's Collection (in *Bulletin of the Faculty of Arts, Fouad I University*, vol IX, part I, May 1947, pp. 1—35).

(٥) المنسوجات

محمد عبد العزيز مزروق : الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية القاهرة ١٩٤٢ .

Day, F. E. : Dated Tiraz in the Collection of the University of Michigan.
(in *Ars Islamica*, IV, 1937, pp. 421—447).

Falke, Otto von : *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin, 1913.

Kendrick, A. F. : *Catalogue of Muhammedan Textiles of The Medieval Period* (Victoria and Albert Museum) London, 1924.

Kühel, E. : *Islamische Stoffe Aus Ägyptischen Gräbern*, Berlin, 1927.

———— : *La tradition copte dans les tissus musulmans* (dans
Bulletin de la Société d'Archéologie Copte, t. IV, 1938, pp. 79
— 89).

Lamm C. J. : *Cotton in Medieval Textiles of the Near East*. Paris 1937.

———— : *Woolen Tapestry Weavings from Egypt in Swedish Museums* (in *Le Monde Orientale*, XXX, 1936, pp. 43—77).

Martin F. : *Die Persische Prachtstoffe im Schlosse Rosenborg in Kopenhagen*. Stockho'm, 1881.

———— : *Figurale persische Stoffe aus dem Zeitraum 1550 — 1650*.
Stockholm, 1899.

Pence Britton Nancy : *A Study of Some Early Islamic Textiles in the Museum of Fine Arts*, Boston, 1938.

Piister, R. : *Matériaux pour servir au classement des Textiles égyptiens postérieurs à la conquête arabe* (dans *Révue des Arts Asiatiques*, vol. X, 1936, pp. 1—16).

———— : *Les Toiles imprimées de Fostat et l'Hindoustan*. Paris, 1938.

Ranth, N. A. and Sachs, E. B. : *Persian Textiles*. New Haven, 1937.

Schmidt, H. : *Persische Seidenstoffe der Seldjukenzeit* (in *Ars Islamica*, vol. II, 1935, pp. 84—91).

———— : *Persische Stoffe Mit Signaturen von Ghiyas* (in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, vol. VII, 1935, pp. 219
— 227).

Serjeant, R. B. : *Material for a History of Islamic Textiles up to the Mongol Conquest* (In *Ars Islamica* vols. IX and X).

Wiet, G. : Exposition des Tapisseries et Tissus Du Musée Arabe du Caire (Du VIIe au XVIIe Siecle) Période Musulmane (Musée des Gobelins) Paris 1935.

———— : Tissus et tapisseries du Musée Arabe du Caire (dans Syria, vol, XVI, 1935, pp. 278—290).

———— : Soieries Persanes (Mém. Institut d'Egypte t. LII) Le Caire, 1948.

(د) السجاد

Bode, W. und E. Kuhnelt : Vorderasiatische Knüpfteppiche aus Älterer Zeit. Leipzig 1922.

Bogolubov, A. : Tapis de l'Asie centrale. St. Petersburg, 1908.

Breck, J. and F. Morris : The James F. Ballard collection of Oriental Rugs (the Metropolitan Museum of Art). New York, 1923.

Dilley A. U. : Oriental Rugs and Carpets. London, 1931.

Dimand M. S. : Loan Exhibition of Persian rugs of the so-called Polish type, (the Metropolitan Museum of Art) New York, 1930.

Erdmann, K. : Orientalische Tiertteppiche auf Bildern des XIV. und XV. Jahrhunderts (in Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, vol. L, 1929 pp. 261—298.

———— : Kairener Teppiche (in Ars Islamica vol V, 1938 und vol VII, 1940).

Grote—H Asenbalg, W : Der Orientteppich, seine Geschichte und seine Kultur. 3 vol. Berlin, 1922.

Hawly, W. A. : Oriental Rugs Antique and Modern. London, 1925.

Hendley, T. H. : Asian Carpets : XVI. and XVII. Century Designs from the Jaipur Palaces. London, 1905.

Jacoby, A. : Eine Sammlung orientalischer Teppiche. Berlin. 1923.

Kendrick, A. E. : Guide to the Collection of Carpets (Victoria and Albert Museum).

Kendrick, A and Tattersall : Fine Carpets in the Victoria and Albert Museum. London, 1924.

Lamm, C. J. : The Marby Rug and Some Fragments of Carpets Found in Egypt. (in Svenska Örientsällskapets Årsbok, 1937, pp. 57—130).

Martin, F. : A History of Oriental Carpets before 1800. Vienna, 1908.

Neugebauer, R. und S. Troll : Handbuch der Orientalischen Teppichkunde. Leipzig, 1903.

- Pope, A. U. : The myth of the Armenian Dragon Carpets. (in *Jahrbuch der Asiatischen Kunst*, vol II, 1925, pp. 147—159).
- : Un Tappeto persiano del 1521. nel Museo Poldi—Pezzoli (in *Dedalo*, vol. VIII, 1927, pp. 82—108).
- Ricard, P. : *Corpus. Tapis Marocains* vol. I, Tapis de Rabat; vol II, Tapis du Moyen Atlas. Paris, 1923—1926.
- Riefstahl, R. : Primitive Rugs of the Konia Type in the Mosque of Beyshehir (in the *Art Bulletin*, vol XIII, 1931, pp. 177—220).
- Sakisian, A. : Les tapis à dragons et leur origine arménienne (dans *Syria*, vol IX, 1928, pp. 238—256).
- : Les Tapis Arméniens du XVe XIXe siècle (dans la *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, vol 64, 1933, pp. 21—36).
- Sarre, E. : Mittelalterliche Knüpft Teppiche Kleinasiatischer und Spanischer Herkunft (in *Kunst und Kunsthandwerk*, vol X, 1907, pp. 503—526).
- : Die Ägyptischen Teppiche (in *Jahrbuch der asiatischen Kunst*, vol I, 1924, pp. 19—23).
- Sarre, F. and H. Trenkwald : *Old Oriental Carpets*, translated by A. F. Kendrick. 2 vol. Vienna and London, 1926—1929.
- Schmölzler, E. : *Altorientalische Teppiche in Sietenburg*. Leipzig, 1933.
- Tattersall, G. : *The Carpets of Persia*. London 1931.
- : Notes on Carpet knotting and Weaving (Victoria and Albert Museum) London, 1927.
- Thomson, W. : Hispano—Moresque Carpets. (in the *Burlington Magazine*, vol XVIII, 1910, pp. 100—111).
- Troll, S. : Damaskus Teppiche (in *Ars Islamica*, vol IV, 1937, pp. 201—231).

(ز) الحفر في الخشب

- Christie, A. : Fatimid Wood-carvings in the Victoria and Albert Museum (in the *Burlington Magazine*, vol. 44, 1925, pp. 184—187).
- Deniké, B. : Quelques Monuments de bois sculpté au Turkestan occidental (in *Ars Islamica*, vol II, pp. 69—83).
- Lamm, C. J. : Fatimid Woodwork. Its Style and Chronology. (in *Bulletin de l'Institut d'Egypte*, vol XVIII, 1936, pp. 59—91).
- Martin, F. : *Thüren aus Turkestan*. Stockholm, 1897.

Pauty, E. : Les Bois Sculptés Jusqu'à l'Epoque Ayyoubide (Catalogue général du Musée Arabe du Caire). Le Caire, 1931.

——— : Bois sculptés d'églises coptes, époque fatimide. le Caire, 1930.

Riefstahl R : A Seljuq Koran Stand with Lacquer—Painted Decoration in the Museum of Konya. (in the Art Bulletin, vol. XV, 1933, pp. 361—373).

Smith, Myron B. : The wood Minbar in the Masjid-i-Djami Nain (in Ars Islamica V, pp' 21—35).

Weill, J. D. : Les Bois A Epigraphes. Catalogue général du Musée Arabe du Caire. 2 vols. Le Caire 1931, 1936.

(ح) العاج

Cott, P. B. : Siculo-Arabic Ivories. Princeton, 1939.

Diez, E. : Bemalte Elfenbeinkästchen und Pyxideen der Königlich preussischen Kunstsammlungen, vol 31, 1910, pp. 231—244.

Ferrandis, J. : Marfiles y azabaches espanoles. Barcelona, Buenos Aires, 1928.

Kühnel, E. : Sizilien und die islamische Elfenbein malerei (in Zeitschrift für bildende Kunst, vol XXV, 1914, pp. 162—170).

(ط) التحف المعدنية

van Berchem, M. . Notes d'archéologie orientale, III, Etuds sur les cuivres damasquinés et les verres émaillées (dans Journal Asiatiques, series 10, vol. III, 1904, pp. 5—96.

Dean, Bishford : Handbook of Arms and Armor, European and Oriental. New York (Metropolitan Museum of Art). 4.th edition. New York, 1930.

Dimand, M. Near Eastern Metalwork (in Bull. of the Metropolitan Museum of Art, vol XXI, 1926. pp. 193—199).

——— : Unpublished Metalwork of the Rasulid Sultans of Yemen (in Metropolitan Museum Studies, vol. III, 1930—1931, pp. 229—237).

Kühnel, E. : Zwei Mosulbronzen und ihr Meister (in Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, vol, 60, 1939, pp. 1—20).

Martin, F. : Ältere Kupferarbeiten aus dem Orient. Stockholm, 1902.

Wiet, G. : Objets en cuivre. Catalogue Général du Musée Arabe du Caire. le Caire, 1932.

(ز) الزجاج والبلور الصخرى

Kahle, P. : Bergkristall, Glas und Glasflüsse nach dem Steinbuch von el-Beruni (in Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, vol. 90, N. F. vol. 15, pp. 322—356).

Lamm, C. J. : Das Glas von Samarra (Die Ansgrabungen von Samarra, vol IV). Berlin, 1928.

———— : Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten Aus Dem Nahen Osten. 2 Vol. Berlin, 1936.

———— : Glass from Iran in the National Museum, Stockholm. London, 1935.

Longhurst, M. : Some Crystals of the Fatimid Period (in the Burlington Magazine, vol. 48, 1926, pp. 149—155).

Schmidt, R. : Die Hedwigsgläser und die verwandten fatiminidischen Glas und Kristalschnittarbeiten (in Jahrbuch des Schlesischen Museen, vol VI, 1912, pp. 53—78).

Schmoranz, G. : Altorientalische Glas—gefäße. Wien, 1898.

Wiet G. : Lampes et Bouteilles en verre Émaillé Catalogue Général du Musée Arabe du Caire. le Caire, 1929.

(ك) الفسيفساء

حبيب زيات : الفسيفساء وصناعتها قديما من الروم المالكين (مجلة المشرق ، المجلد ٣٥ ص ٣٣٩ — ٣٥٢) .

van Berchem, Marguerite : The Mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus (in Creswell : Early Muslim Achitecture, vol I, pp. 149—252, London 1932).

Wibber, D. N, The Development of Mosaic Faience in Islamic Architecture in Iran (in Ars Islamica, VI, pp. 16—47).

(ل) أثر الفنون الإسلامية في الغرب

أرنولد وكريستى وبريجز : تراث الإسلام ج ٢ تعريب وشرح زكى محمد حسن .

جورج يعقوب وفؤاد حسنين علي : أثر الشرق في الغرب ، خاصة في المصور الوسطى
للمستشرق جورج يعقوب ، ترجمه بتمعرف فؤاد حسنين علي . القاهرة ١٩٢٦ .

Bertaux, E. : Les Arts de l'Orient Musulman dans l'Italie Méridionale
(Mélange d'archéologie et d'histoire, Ecole Française de Rome, t.
XV, 1895, pp. 419—453. Paris—Rome).

Devonshire, R. L. : quelques influences islamiques sur Les Arts de
l'Eusope. le Caire 1935.

Fikry A. : L'Art Roman du Puy et les Influences Islamiques. Paris. 1934.

Gilles de la Tourette, F. : L'Orint et les peintres de Venise. Paris, 1923

Glück, Heinrich : Kunst und Künstler An den Hofen des XVI. bis XVIII.
Jahrhunderts und die Bedeutung der Osmanen für die europäische
Kunst. (Historische Blätter, herausg. von Staatsarchiv, Wien, I, 1921
pp. 303 -25).

Kühnel : Nordische und Islamische Kunst (in Die Welt Als Geschichte,
I, pp. 203—217).

Longpérier, A. : De l'emploi des caractères arabes dans l'ornementation
chez les peuples chretiens de l'Occident (dans Revue Archeologique
2e Année pp. 696—706 et 3e année pp. 406—11).

Mâle, E. : Les Influences Arabes sur l'Art Roman (dans Revue des
Deux Mondes, 18 Novembre 1923, pp 311—344).

Mankowsky, T. : Influence of Islamic Art in Poland (in Ars Islamica,
vol. II, pp. 93—117).

Soulier, G. : Les caractères coufiques dans la peinture Toscane (dans
Gazette des Beaux-Arts, I, 1924, pp. 347—358).

——— : Les influences Orientales dans la peinture toscane. Paris, 1924

Torres Balbas, L. : Intercambio Artísticos entre Egipto y el Occidente
Musulman (in al-Andalus, III, 1935 pp. 411—524).

فهرس الأشكال

رقم الشكل	الصفحة	
١	٢	إبريق من البرونز ينسب إلى الحليفة الأولى مروان الثاني من القرن ١ هـ (٧ م) ومحفوط في دار الآثار العربية .
٢	٣	علبة أسطوانية من العاج ذي الزخارف المحورة ، محفظة في متحف الآثار بميدريد .
٣	٤	زخارف جصية من سامرا من القرن ٣ هـ (٩ م) ، وكانت محفظة في القسم الإسلامي من متحف برلين .
٤	٤	قطعة خشبية ذات زخارف من الطيور المحورة عن الطبيعة من العاراز العباسي في مصر القرن ٣ — ٤ هـ (٩ — ١٠ م) محفظة بدار الآثار العربية في القاهرة .
٥	٥	صحن من الخزف ذي البريق المذهب يرجع إلى القرن ٤ هـ (١٠ م) ومحفوط في مجموعة المرحوم علي إبراهيم باشا .
٦	٦	نقش على حصى وجد في حمام فطى بجبة أبي السعود ويرجع إلى القرن ٥ هـ (١١ م) ومحفوط الآن بدار الآثار العربية .
٧	٧	صحن من الخزف المصري ذي البريق المذهب من القرن ٥ هـ (١١ م) من مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
٨	٨	أبل من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمي وكان محفوطاً في المتحف الأمي في مونغ .
٩	٩	سقف من الخشب ذي الزخارف المحورة محفوط بالمتحف الأمي في مدينة بالرمو وهو من صناعة سقلية في القرن ٥ هـ (١١ م) .
١٠	٩	حشرة من الخشب ذي الزخارف المحورة ، محفوط في دار الآثار العربية من صناعة مصر في القرن ٥ هـ (١١ م) .
١١	١١	كرسي من نحاس منشوري الشكل ومسدس الأضلاع ومخزم ومكنت بالفضة وعلى جوانبه زخارف هندسية مختلفة وهو من صناعة مصر في القرن ٨ هـ (١٤ م) ومحفوط في دار الآثار العربية .
١٢	١٢	مشكاة من الزجاج الموه بالبيتا . بدار الآثار العربية من صناعة مصر أو الشام في القرن ٨ هـ (١٤ م) .
١٣	١١	صحن لربابين وبرج قاراش في قصر الحمراء بقرطاجنة من القرن ٨ هـ (١٤ م) .
١٤	١٢	قاعة الصفراء في القصر باشبيلية وترى على جدرانها بلاطات افشاشي المنمودة الألوان .
١٥	١٣	كأس من الخزف الإيراني المعروف باسم (مينائي) والمنسوج من بجنه ملونة ومنمطة بطلاء قصديرى مذهب عليه زخارف بالألوان المختلفة من صناعة مدينة الري في القرن ٧ هـ (١٣ م) ومحفوط في متحف اللوفر .
١٦	١٤	شمعدان من البرونز ذو زخارف مخزمة من صناعة العراق في القرن ٧ هـ (١٣ م) في مجموعة صاحب المقم المرمم شريف صبرى باشا .
١٧	١٥	مدخل مسجد شاه باصفهان . من بداية القرن ١١ هـ (١٧ م) .
١٨	١٥	مسجد الجمعة في دلهي بالهند من القرن ١١ هـ (١٧ م) .

رقم الصفحة	رقم الصفحة
١٦	١٩
١٦	٢٠
١٧	٢١
١٨	٢٢
٢٠	٢٣
٢١	٢٤
٢٢	٢٥
٢٣	٢٦
٢٤	٢٧
٢٥	٢٨
٢٦	٢٩
٢٧	٣٠
٢٨	٣١
٢٩	٣٢
٣٠	٣٣
٣١	٣٤
٣٢	٣٥
٣٣	٣٦
٣٤	٣٧
٣٥	٣٨
٣٦	٣٩
٣٧	٤٠
٣٨	٤١
٣٩	٤٢
٤٠	٤٣
٤١	٤٤
٤٢	٤٥
٤٣	٤٦
٤٤	٤٧
٤٥	٤٨
٤٦	٤٩
٤٧	٥٠
٤٨	٥١
٤٩	٥٢
٥٠	٥٣
٥١	٥٤
٥٢	٥٥
٥٣	٥٦
٥٤	٥٧
٥٥	٥٨
٥٦	٥٩
٥٧	٦٠
٥٨	٦١
٥٩	٦٢
٦٠	٦٣
٦١	٦٤
٦٢	٦٥
٦٣	٦٦
٦٤	٦٧
٦٥	٦٨
٦٦	٦٩
٦٧	٧٠
٧٠	٧١
٧١	٧٢
٧٢	٧٣
٧٣	٧٤
٧٤	٧٥
٧٥	٧٦
٧٦	٧٧
٧٧	٧٨
٧٨	٧٩
٧٩	٨٠
٨٠	٨١
٨١	٨٢
٨٢	٨٣
٨٣	٨٤
٨٤	٨٥
٨٥	٨٦
٨٦	٨٧
٨٧	٨٨
٨٨	٨٩
٨٩	٩٠
٩٠	٩١
٩١	٩٢
٩٢	٩٣
٩٣	٩٤
٩٤	٩٥
٩٥	٩٦
٩٦	٩٧
٩٧	٩٨
٩٨	٩٩
٩٩	١٠٠

رقم الشكل	الصفحة	
٤٨	٧٢	جامع الرضاى والوجهة الجنوبية والشرقية للجامع السلطان حسن بالقاهرة .
٤٩	٧٤	المدخل والوجهة البحرية في جامع السلطان حسن .
٥٠	٧٥	إيوان القبلة في جامع ومدرسة السلطان حسن .
٥١	٧٦	منظر داخل في القبة بمسجد ومدرسة السلطان حسن .
٥٢	٧٨	منظر داخل في مسجد قايتباى بالقاهرة من القرن ٩ هـ (١٥ م) .
٥٣	٧٩	قبة مدفن الأشرف أبى النصر قايتباى .
٥٤	٨١	مدخل حمام بشتاك بالقاهرة .
٥٥	٨٣	مدخل وكالة قايتباى بباب لصر بالقاهرة .
٥٦	٨٣	مقدم ماملى السيفى المعروف ببنت الماملى في القاهرة .
٥٧	٨٥	جامع خير بك بالقاهرة (٩٠٨ هـ ١٥٠٢ م) .
٥٨	٨٧	جنيد قايس في جرجان ليران .
٥٩	٩١	قبو وعفود في المسجد الجامع بأصفهان .
٦٠	٩٣	قطاع من قاعة القبة الصغرى في المسجد الجامع بأصفهان ، ورقة سنة ٤٨١ هـ (١٠٨٨ م) .
٦١	٩٥	نقش بارزكان في باب الطاهر بغداد .
٦٢	٩٦	منظر داخل في خان السلطان (سلطان خانى) .
٦٣	٩٧	مدرسة ابنجة متارة في في قونية (٦٥٦ هـ ١٢٥٨ م) .
٦٤	٩٨	وجهة مدرسة ابنجة متارة في في قونية .
٦٥	٩٩	وجهة جامع أحمد شاه في بوري .
٦٦	١٠٣	الأيوان الشمال الشرقى في مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد ، مؤرخ من سنة ٨٢١ هـ (١٤١٨ م) .
٦٧	١٠٤	منظر داخل في الايوان الجنوبي الشرقى في مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد .
٦٨	١٠٥	منظر داخل في المسجد الجامع بمدينة يزد من القرن ٩ هـ (١٥ م) .
٦٩	١٠٦	رواق في المسجد الجامع بمدينة يزد .
٧٠	١٠٧	منارة في مسجد كليان بينارى .
٧١	١٠٨	تخطيط مدرسة خر جرد .
٧٢	١١٠	فسيفساء خزفية وطوب مطلى في قبة المسجد الجامع بمدينة كرمان من سنة ٧٥٠ هـ (١٣٤٩ م) .
٧٣	١١٢	في إيوان القبلة بجامع تنمل بعد ترميمه .
٧٤	١١٤	في ضريح الأشراف السعديين في صراكش .
٧٥	١١٥	زخارف جصية في ضريح السعديين بمراكش من القرن ١٠ هـ (١٦ م) .
٧٦	١١٦	محن الساع بقصر الحمراء .
٧٧	١١٨	نافذة بقاعة الأخنبن في قصر الحمراء .
٧٨	١١٩	ردفة في قصر جنة العريف بمرامطة .
٧٩	١٢١	باب الشمس del Sol في طليطة .
٨٠	١٢٢	منظر داخل في كنيسة مارية البيضاء أو الكنيس اليهودى في طليطة .

رقم الشكل	الصفحة	
٨١	١٢٣	زخارف الجدران في كنيس الانتقال بمدينة طليطلة .
٨٢	١٢٥	منظر في مسجد الشاه بأصفهان ، من القرن ١١ هـ (١٧ م) .
٨٣	١٢٦	مسجد في مدينة قم بإيران .
٨٤	١٢٧	قبة مدرسة مادرشاه بأصفهان ، مؤرخه من سنة ١١٢٦ هـ (١٧١٤ م) .
٨٥	١٣٠	تاج محل بمدينة أجرا .
٨٦	١٣١	قبر ممتاز محل في داخل تاج محل بمدينة أجرا .
٨٧	١٣٢	في الديوان الخامس بمدينة فتح بورسكوى .
٨٨	١٣٣	بهو في القصر الإمبراطورى بمدينة دهلى .
٨٩	١٣٧	داخل مسجد السلجانيه في استانبول .
٩٠	١٣٩	في محن مسجد محمد على بالقاهرة .
٩١	١٤١	داخل مسجد محمد على بقاعة الجبل في القاهرة .
٩٢	١٤٥	منارة المكتبة في مراکش .
٩٣	١٤٥	رسم منارة الخيراتا بأشبيلية .
٩٤	١٤٧	مئذنة مدرسة سنجر الجاولى .
٩٥	١٤٧	مئذنة في مدينة الأنصر .
٩٦	١٤٧	رسم تخطيطى لمئذنة مدرسة سنجر الجاولى بالقاهرة ونرجع إلى سنة ٧٠٣ هـ (١٢٠٣ — ١٣٠٤ م) .
٩٧	١٤٨	مئذنة في بيت المقدس .
٩٨	١٤٨	مئذنة المسجد الجامع في غزة .
٩٩	١٤٩	مئذنتان في الهند .
١٠٠	١٥٠	قطب منار بهلى .
١٠١	١٥١	رسوم عقود ذواب فصوص .
١٠٢	١٥٨	صفحة في مخطوط من المنظومات الخمس للشاعر نظامى ، كتب في مدينة تبريز بين عامى ٩٤٦، ٩٤٩ هـ ، (١٥٣٩ — ١٥٤٣) للشاه طهماسب بيد الخطاط شاه محمود النيسابورى ومحفوظ الآن في المتحف البريطانى .
١٠٣	١٥٩	صفحة في مخطوط من « مخزن الأسرار » للشاعر الإبرائى نظامى كتب لسلطان ماوراء النهر أبى التامرى عبد العزيز بهادرخان سنة ٩٤٤ هـ (١٥٣٧ — ١٥٣٨ م) ومحفوظ في المكتبة الأهلية بباريس .
١٠٤	١٦١	صفحة مذهب من مصحف مخطوط في دار الكتب المصرية ومؤرخه من سنة ٧١٢ هـ (١٣١٣ م) .
١٠٥	١٦٢	صفحة مذهب في بداية مخطوط من انجيل لسخ بدمشق سنة ١٣٣٤ م ، ومحفوظ الآن بالمتحف القبطى في القاهرة .
١٠٦	١٦٩	صورة سيدنا موسى وسيدنا شبيب وابنتيه في مخطوط من كتاب تاريخ الأنبياء لاسحاق ابن ابراهيم بن منصور النيسابورى . محفوظ في المكتبة الأهلية بباريس ويرجع أنه يرجع إلى نهاية القرن ١٠ هـ (١٦ م) .

رقم الشكل	الصفحة	
١٠٧	١٧١	صورة طبيب يحضر دواء لعمال من المدرسة الملحوقية . في متحف التروبيايان بنويورك .
١٠٨	١٧٢	صوره . مكب في مخطوط من مقامات الحريري محفوظ في المكتبة الأهلية بباريس ويرجع إلى سنة ٦٣٤ هـ (١٢٣٧ م) .
١٠٩	١٧٣	صورة في مخطوط من « كتاب البيطرة » محفوظ في دار الكتب المصرية ويرجع إلى سنة ٦٠٥ هـ (١٢٠١ م)
١١٠	١٧٤	السلطان غازان ومعه نساؤه ومنى الفقهاء والضباط المنول ، في مخطوط من تاريخ رشيد الدين محفوظ في المكتبة الأهلية بباريس ويرجع إلى بداية القرن ٨ هـ (١٤ م) .
١١١	١٧٥	رسم في مخطوط من كتاب جامع التواريخ للوزير رشيد الدين من إيران في القرن ٨ هـ (١٤ م) .
١١٢	١٧٦	رسم الجبال في الطريق إلى ملاد التبت . في مخطوط من « جامع التواريخ » لرشيد الدين مؤرخ بن عامي ٧٠٧ و ٧١٠ هـ (١٣٠٦ - ١٣١٤ م) ، جزء منه محفوظ في مكتبة جامعه أدنبرة ، والجزء الآخر الذي يضم هذا الرسم محفوظ في الجمعية للمكتبة الأسبوية بلندن .
١١٣	١٧٨	صورة من مخطوط كلية ودمنة محفوظ في مكتبة الجامعة باستانبول ترجع إلى القرن ٨ هـ (١٤ م) ويمثل الجزء العلوي منها لفعة الكتاب الذي ترك فريسته ليأخذ صورته في الماء . أما الجزء السفلي فيمثل أسدا يقترس ثورا .
١١٤	١٨٠	صورة حبيبين . في مخطوط من منظومات خواجو كرمانى بالمتحف البريطانى . مؤرخ من سنة ٧٩٩ هـ (١٣٩٧ م) ومخطوط في المتحف البريطانى .
١١٥	١٨١	صورة في صفحة من مخطوط ضائع من منظومات خواجو كرمانى ويمثل الأمير هانى الإيرانى وقد انتقل في الحسلم إلى بلاط الصين حيث تراه في حديقة القصر بلقى الأوبرة هابون . من إيران في القرن ٩ هـ (١٥ م) ومخطوط في متحف القرون الزخرفية في باريس .
١١٦	١٨٢	بهرام جور والصور السيم في مخطوط من مدرسة شيراز سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠ م) مخطوط في مجموعة جلبكيان .
١١٧	١٨٣	الجنون على قبر ليل ، في مخطوط من مدرسة شيراز سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠ م) محفوظ في مجموعة جلبكيان .
١١٨	١٨٤	صورة خسرو يقتل بهرام جوبين . في مخطوط من أشعار فارسية كتبت سنة ٨٢٣ هـ (١٤٢٠ م) محمود الكاتب الحسينى في شيراز لمكتبة الأمير يمينقر . كان محفوظا في القسم الإسلامى من متاحف برلين .
١١٩	١٨٥	خسرو وشيرين في مخطوط من أشعار فارسية كتبت سنة ٨٢٣ هـ (١٤٢٠ م) عرد الكاتب الحسينى في شيراز لمكتبة الأمير باينقر وكان محفوظا في القسم الإسلامى من متاحف برلين .
١٢٠	١٨٦	رسم في مخطوط من مجموعات النجوم لعبد الرحمن الصوفى . كتب لاسطان التبدورى أولوغ بك ابن شاه رخ في مدينة سمرقند قبل عام ٨٤١ هـ (١٤٣٧ م) ومخطوط في المكتبة الأهلية بباريس .

رقم الصفحة	الصفحة
١٢١	١٨٧ رسم على الطراز الصيني في غامش ضلعة في مخطوط إيراني فيه ديوان سلطان أحمد جلأز ورجع أنه يرجع إلى بداية القرن ١٥ (١٥٠ م).
١٢٢	١٨٨ صورة من مخطوط تاريخي في مجموعة أشيروف ترجع إلى القرن التاسع الهجري (١٥٠ م).
١٢٣	١٩٧ الراعي وداراً ملك القرس . المصور بهزاد في مخطوط من «ستان» سمدي محفوظ بدار الكتب المصرية ومؤرخ من سنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م).
١٢٤	١٩٢ فتهاء يتجادلون في مسجد . من تصوير بهزاد في مخطوط من «ستان» سمدي مؤرخ سنة ٨٩٤ هـ (٩٤٨٩ م) ومخطوط في دار الكتب المصرية.
١٢٥	١٩٤ صورة تنسب إلى المصور بهزاد مؤرخة من سنة ٨٨٢ هـ (١٤٧٨ م) ومخطوط في مجموعة شيرتوبي.
١٢٦	١٩٥ جزء من صورة منظر في حديقة . من مدرسة بهزاد في نهاية القرن ٩ هـ (١٥٠ م).
١٢٧	١٩٦ خطاب أميرة في قارب . صفحة من مخطوط ديوان أمير خسرو دهلوي محفوظ في متحف فريزر Freer Gallery وشحنطن وترجم إلى نهاية القرن ٩ هـ (١٥٠ م).
١٢٨	١٩٧ منظر في حديقة من مدرسة بهزاد ومخطوط في مجموعة أشيروف.
١٢٩	١٩٨ صورة جامعة من الصوفية في حديقة للمصور قاسم على سنة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) ومخطوط في المكتبة البودلية في أكسفورد.
١٣٠	٢٠٠ صورة شيخ يحدث سيدة . من مخطوط من ديوان مير علي شير نوائي محفوظ في المكتبة الأهلية بباريس ويرجع إلى القرن ١٠ هـ (١٦٠ م).
١٣١	٢٠١ صورة مجنون أيل بين الوحوش في الصحراء . تصوير ميرك من المدرسة الصوفية الأولى في تبريز . في مخطوط من المنظومات الخس لنظامي كتب لاشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ ، ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ — ١٥٤٣ م) ومخطوط في المتحف البريطاني.
١٣٢	٢٠٢ كسرى أنوشروان ووزيره يسمان البيومين . من المدرسة الصوفية الأولى في تبريز . في مخطوط من المنظومات «الحمة» لقاضي . كتب لاشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ — ١٥٤٣ م) ومخطوط في المتحف البريطاني.
١٣٣	٢٠٤ صورة المراج . من المدرسة الصوفية الأولى في تبريز . ولها من تصور سلطان محمد في مخطوط من المنظومات «الحمة» لنظامي كتب لاشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ — ١٥٤٣ م) ومخطوط في المتحف البريطاني.
١٣٤	٢٠٥ صورة مجلس طرب وشراب . من عمل المصور الإيراني سلطان محمد في القرن ١٠ هـ (١٦٦ م).
١٣٥	٢٠٦ مجوز نفوذ المجنون إلى ربيع ليل . للمصور مير سيد علي . في مخطوط من المنظومات الخس لنظامي كتب لاشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ — ١٥٤٣ م) ومخطوط في المتحف البريطاني.
١٣٦	٢٠٨ صورة منظر في الزين ، للمصور الإيراني محمد سنة ٩٨٦ هـ (١٥٦٨ م) . محفوظ في متحف اللوفر بباريس.
١٣٧	٢١٠ كسرى برويز ملك القرس يبعث بشرى وهي تزين نفسها ببد الاستحمام في مخطوط من المنظومات الخس لنظامي ، محفوظ في المكتبة الأهلية بباريس ويرجع إلى بداية القرن ١١ هـ

- (٢٧ م) وعنده الصورة منقولة عن صورة تائها ترجع إلى نهاية المدرجة التيجونية
أو بداية المدرسة الصفوية .
- ٢١١ ١٣٤ صورة شيخ بسترع . للصورة الإيرانية رضا عباسي سنة ١٠٣١ هـ (١٦٢١ م) ومحفظة
في المكتبة الأهلية بباريس .
- ٢١٢ ١٣٩ صورة عليها امضاء المصور رضا عباسي . من إيران في القرن ١١ هـ (١٧ م) وكانت
محفظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
- ٢١٣ ١٤٠ صورة شاب عليها امضاء المصور الإيراني رضا عباسي . من القرن ١١ هـ (١٧ م)
وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
- ٢١٤ ١٤١ صورة جلي الفنان الإيراني ميهن مصور . مؤرخة من سنة ١٠٨٩ هـ (١٦٧٨ م) .
- ٢١٥ ١٤٢ صورة غرب (بالقلعة) للصورة الإيراني محمد قاسم مسنة ١٠١٤ هـ (١٦٠٥ م)
ومحفظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
- ٢١٦ ١٤٣ صورة السلطان مراد الثالث في قلعة من قلعات قصره وأمامه قزوين وجنديان من
الانكشارية في مخطوط محفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس ويرجع إلى نهاية القرن ١٠ هـ
(١٦ م) ويبدو في هذه الصورة التركية التأثير بأاليب التصوير الإيراني في
المصر التيموري .
- ٢١٧ ١٤٤ أمال الرومل يرحبون بالفائد التركي كنعان باشا في طريقه لإخضاع المعابد التي أغارت
على ألبانيا سنة ١٠٣٦ هـ (١٦٢٧ م) . في مخطوط تركي من كتاب باشنامه للؤلف
طلوعى من القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) بمتحف البريطاني .
- ٢١٨ ١٤٥ حصار بلغراد سنة ١٠٢١ م في مخطوط تركي عن سليمان القانوني . من القرن العاشر
الهجرى (١٦ م) بالمكتبة الأهلية باستانبول .
- ٢٢١ ١٤٦ صورة هندية منقولة تمثل اتباعا يوقظون أميرا . من القرن ١١ هـ (١٧ م) وكانت
محفظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
- ٢٢٢ ١٤٧ رسوم غزلان يرجع أنها من تصويرة مرادة في القرن ١١ هـ (١٧ م) .
- ٢٢٣ ١٤٨ منظر طبيعي في صورة هندية منقولة من القرن ١١ هـ (١٧ م) وكانت محفوظة في
القسم الإسلامي من متاحف برلين .
- ٢٢٤ ١٤٩ صورة هندية من بداية القرن ١٢ هـ (١٨ م) كانت محفوظة في القسم الإسلامي من
متاحف برلين . وتمثل أميرا في طريقه إلى الهند ومعه تابوت وغزالان أبيضان ، يقف
الأمير بجوار بر عليهما فتات بأخذ الماء وتقدم احدهما للبقية .
- ٢٢٥ ١٥٠ صورة هندية محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة وترجع إلى القرن ١٢ هـ
(١٨ م) .
- ٢٢٨ ١٥١ صورة هندية كانت محفوظة في متحف الأجناس والشعوب في برلين وتمثل لاعبا على الجبل
من القرن ١٢ هـ (١٨ م) .
- ٢٣٠ ١٥٢ باطن جلد كتاب محفوظ بمتحف فيكتوريا وألبرت . من صناعة مصر في القرن الثامن
أو التاسع الهجرى (١٤ - ١٥ م) .
- ٢٣١ ١٥٣ جزء من جلد كتاب إيراني في متحف طوبه اوسراي باستانبول من متحف القوقاز
الناسح الهجرى (١٥ م) .

رقم الشكل	الصفحة	
١٥٤	٢٣٢	جلد كتاب من إيران في القرن ١٠ هـ (١٦ م) بمتحف الفنون الإسلامية في كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول .
١٥٥	٢٣٣	جلد كتاب إيراني من القرن ١١ هـ (١٧ م) فيه رسوم وزخارف مطبوعة أو مفرغة أو مذهبة .
١٥٦	٢٣٣	جلد كتاب إيراني من القرن ١١ هـ (١٧ م) محفوظ بدار الآثار العربية .
١٥٧	٢٣٥	جلد كتاب من إيران في بداية في القرن ١١ هـ (١٧ م) و محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة .
١٥٨	٢٣٦	دينار من عصر الخليفة المأمون ضرب في سنة ١٩٩ هـ (٨١٤ م) .
١٥٩	٢٣٦	شاهد قبر من سنة ٢٣٦ هـ محفوظ بدار الآثار العربية في القاهرة .
١٦٠	٢٣٨	شاهد قبر عبد الله بن لهبة ، محفوظ بدار الآثار العربية في القاهرة .
١٦١	٢٣٩	كتاب بالحط السكوفي المورق في مدينة أمد من القرن ٥ هـ (١١ م) .
١٦٢	٢٣٩	مثال من الزخارف السكافية على قطعة من نسيج إيرانية ترجع إلى القرن ٦ هـ (١٢ م) ونس المبارة المسكونية ، وفي القبر وحدق وفي القدر وحشق .
١٦٣	٢٤٠	صفحة من مصحف بالحط السكوفي ، من مصر أو العراق في القرن الخامس الهجري (١١ م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
١٦٤	٢٤١	زخرفة كتابية على الجبس في الأيوان الشرقي بجامع السلطان حسن بالقاهرة من القرن ٨ هـ (١٤ م) .
١٦٥	٢٤١	كتابة كوفية على أرض نباتية . في قصر محمود الغزنوي من القرن ٦ هـ (١٢ م) .
١٦٦	٢٤٢	مخمن من الخزف من صناعة بلاد ما وراء النهر في القرن ٣ هـ (٩ م) و محفوظ في متحف اللوفر .
١٦٧	٢٤٢	كتابة كوفية زخرفية من ضريح بيري عاندار في دامتان إيران من سنة ٤١٨ هـ .
١٦٨	٢٤٣	زخارف كتابية في حوش ابريخان بقصر الحمراء في غرناطة من القرن ٧ هـ (١٣ م)
١٦٩	٢٤٣	كتابة الحط السكوفي المصغر في مدينة شلا بمرآكش في القرن ٨ هـ (١٤ م) .
١٧٠	٢٤٤	كتابة زخرفية في مدينة أمد من القرن ٦ هـ (١٢ م) .
١٧١	٢٤٤	كتابة كوفية من الفسيفساء في الإيوان الشمال الغربي بالمسجد الحامد ، اصفهان .
١٧٢	٢٤٤	كتابة كوفية مستطيلة واردة في الإيوان الشمال الشرقي بالمسجد الحامد في اصفهان .
١٧٣	٢٤٥	رسم جزء من حجر عليه نقوش صينية وزخارف بينها زخرفة تشبه الحط السكوفي المستطيل من سنة ٥٥٤ م .
١٧٤	٢٤٥	زخرفة صينية ترمز إلى طول العمر .
		زخرفة صينية فيها أشكال متعددة الأسلاع .
١٧٥	٢٤٦	زخارف من السكوفي المربع في ضريح الشيخ صفي الدين بمدينة أردبيل من القرن ١٠ هـ (١٦ م) .
١٧٦	٢٤٦	كتابة على شكل طائر من القرن ١٢ هـ (١٨ م) .
١٧٧	٢٤٧	مجمعتان من الناس صنع بمصر سنة ٨٨٧ هـ لتزين به الحجرة النبوية الصريفة بالمدينة المنورة و محفوظ بدار الآثار العربية .

رقم الشكل	الصفحة	
١٧٨	٢٤٩	زخرفة هندسية قوامها ترتيب بدیع لنجوم اثني عشرية رسمت داخل أشكال سدسة الأضلاع .
١٧٩	٢٤٩	الأساس الهندسي لرسم الصور في شكل ١٧٨ .
١٨٠	٢٥٠	رسم زخارف هندسية مأخوذة عن رسم أولي للفنان الإيطالي ليوناردو دافينشي وتبدو فيه عنايته بدراسة الزخارف الإسلامية .
١٨١	٢٥١	حوش من الرخام محفوظ في متحف فيكتوريا والبرت وعليه كتابة .
١٨٢	٢٥٤	ساعة باب من البرونز قوامها تينان بين وقتيها رأس حيوان . من العصر السلجوقي في القرن ٦ — ٧ (١٢ — ١٣ م) ومحفوفة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
١٨٣	٢٥٥	مخزن من الخزف ذي البريق المعدني من إيران في القرن ٤ هـ (١٠ م) ومحفوف بمتحف اللوفر .
١٨٤	٢٥٦	قطعة من خشبة محفوظة بدار الآثار العربية في القاهرة من القرن ٤ هـ (١٠ م) .
١٨٥	٢٥٧	فنية من الخزف الصيني الأبيض والأزرق من صناعة إيران في القرن ١١ هـ (١٧ م) ومحفوفة في القسم الإسلامي بمتاحف برلين .
١٨٦	٢٦٢	زبر من الفخار غير المطلي بالدهان ، وعليه زخارف مازقة من خوزستان في القرن ٢ أو ٣ هـ (٨ — ٩ م) في مجموعة نيجات ربي Nejat Rabbi .
١٨٧	٢٦٤	مخزن من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة العراق في القرن ٣ هـ (٩ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
١٨٨	٢٦٤	قدر صغير من الخزف ذي البريق المعدني . من صناعة العراق في القرن ٣ هـ (٩ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
١٨٩	٢٦٥	مخزن من الخزف ذي البريق المعدني . من صناعة إيران في القرن ٣ هـ (٩ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
١٩٠	٢٦٦	مخزن خزفي ذو نقوش زرقاء . من إيران في القرن ٣ هـ (٩ م) في المتحف الأعلى طهران .
١٩١	٢٦٧	مخزن من الخزف الإيراني الأبيض ذي النقوش الزرقاء من القرن ٣ — ٤ هـ (٩ — ١٠ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
١٩٢	٢٦٨	مخزن من الخزف ذي الزخارف المحزورة . من صناعة إيران في القرن ٤ هـ (١٠ م) في مجموعة كلسكيان .
١٩٣	٢٦٩	مخزن من الخزف ذي الزخارف المحزورة والمتعددة الألوان . صناعة آمل في القرن ٥ هـ (١١ — ١٢ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
١٩٤	٢٧٠	مخزن من الخزف من صناعة بلاد ما وراء النهر في القرن ٣ هـ (٩ م) في مجموعة جبلية .
١٩٥	٢٧١	مخزن من الخزف ذي النقوش المتعددة الألوان من غرب إيران في القرن ٤ هـ (١٠ م) ومحفوفة في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
١٩٦	٢٧٢	مخزن من الخزف الإيراني ذي الزخارف المحفورة تحت الدهان من القرن ٦ هـ (١٢ م) في مجموعة بودورغوبولوس .
١٩٧	٢٧٣	مخزن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان . من إيران في القرن ٥ هـ (١١ م) وكان محفوظا في القسم الإسلامي من متاحف برلين .

رقم الكتاب	الصفحة	
١٩٨	٢٢٤	ممن من الحرف ذي الزخارف المحفورة وللتدوئة الألوان من إيران في القرن ١٠ هـ في متحف كليفاند .
١٩٩	٢٧٥	ممن من الحرف الإيراني ذي الزخارف المحفورة في القرن ١٠ هـ (١٩١ م) ، وكان محفوظاً في القلم الإسلامي من متحف برلين .
٢٠٠	٢٧٦	ممن من الحرف الإيراني ذي الزخارف المحفورة ، من القرن ٩ هـ (١٢٠ م) ، وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
٢٠١	٢٧٧	سلطانية من الحرف الإيراني ذي البريق المعدني من القرن ٩ هـ (١٢٠ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
٢٠٢	٢٧٨	سلطانية من الحرف الإيراني ذي البريق المعدني من القرن ٩ هـ (١٢٠ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
٢٠٣	٢٧٩	سلطانية من الحرف الإيراني ذي البريق المعدني من القرن ٩ هـ (١٢٠ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
٢٠٤	٢٨٠	حجاب من القاشاني ذي البريق المعدني والزخارف البارزة . أصله من جامع الميدان في قاشان : مؤرخ من سنة ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ م) وعليه اسم صانعه الحسن بن موششاه وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متحف الدولة في برلين .
٢٠٥	٢٨١	مجموعة من لوحات القاشاني ذي البريق المعدني محفوظة في متحف الأوفر بيلرس وتوابع إلى القرن ٧ هـ (١٣٠ م) وبعضها مؤرخ من سنة ٦٦٥ هـ (١٢٦٧ م) .
٢٠٦	٢٨٢	بلاطة من القاشاني في القرن ٨ هـ (١٤٠ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
٢٠٧	٢٨٣	ممن من الحرف ذي البريق المعدني . مؤرخ من سنة ٦٠٧ هـ (١٢١٠ م) في مجموعة يومر فلوپولس .
٢٠٨	٢٨٤	لوح من الحرف ذي البريق المعدني تمثل رسومه منظرًا من قصة بزن ومنيرة من الشاهنامة . من صناعة مدينة الري في القرن ٧ هـ (١٣٠ م) في مجموعة صاحب المقام الرفيع شريف صبري باشا .
٢٠٩	٢٨٥	إتاء على هيئة تماثيل من الحرف ذي البريق المعدني من مدينة الري في القرن ٧ هـ (١٣٠ م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متحف برلين .
٢١٠	٢٨٦	أسد من الحرف ذي البريق المعدني من القرن ٧ هـ (١٣٠ م) . كان في القسم الإسلامي من متحف الدولة في برلين .
٢١١	٢٨٧	قبضة من الحرف عليها نقوش فوق الدخان . من صناعة الري في القرن ٧ هـ (١٣٠ م) في مجموعة باريس ولسن .
٢١٢	٢٨٨	إتاء خرق ذو نقوش فوق الدخان . من صناعة الري في القرن ٧ هـ (١٣٠ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
٢١٣	٢٨٨	سلطانية من الحرف ذي الزخارف المنقوشة فوق الدخان من صناعة الري في القرن ٧ هـ (١٣٠ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
٢١٤	٢٨٩	لوح من القاشاني المود باليا والمزين بالزخارف المذهبة والتدوئة الألوان . من قاشان أو الري في القرن ٧ هـ (١٣٠ م) و محفوظ في دار الآثار التركية بالقاهرة .
٢١٥	٢٨٩	سلطانية من الحرف الأزرق ذي الزخارف المنقوشة تحت الدخان . من صناعة الري

رقم
الصفحة

- أولاشان في القرن ٧ هـ (١٣ م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
- ٢١٦ ٢٩٠ سلطانية من الخزف الأبيض ذي النقوش السوداء تحت الدهان . من صناعة الري في القرن ٦ هـ - ٧ هـ (١٢ - ١٣ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا
- ٢١٧ ٢٩١ ابريق من الخزف ذي الدهان الأزرق وله سطح خارجي مخم . ومؤرخ من سنة ٥٦٢ هـ (١١٦٧ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
- ٢١٨ ٢٩٢ طائر من الخزف ذي اللون الأزرق الفيروزي والنقوش السوداء . من القرن ٧ هـ (١٣ م) ومحموط في دار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٢١٩ ٢٩٣ ابريق من الخزف ذي الدهان الأخضر . من إيران في القرن ٧ هـ (١٣ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
- ٢٢٠ ٢٩٤ حامل مسرحة ، من الخزف ، على شكل ابريق . من سلطانباد في القرن ٧ هـ (١٣ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
- ٢٢١ ٢٩٥ ابريق من الخزف الأخضر . من القرن ٦ هـ - ٧ هـ (١٢ - ١٣ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
- ٢٢٢ ٢٩٥ ابريق من الخزف ذي البريق المعدني ، من صناعة سلطانباد في القرن ٧ هـ (١٣ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
- ٢٢٣ ٢٩٦ إناء أدوية (الباريلو) من الخزف محفوف بمشغف فكتوريا والبرنت وعليه نقوش بالألوان المتعددة . صنع بمدينة سلطانباد في القرن ٨ هـ (١٤ م) .
- ٢٢٤ ٢٩٦ سلطانية من الخزف ، من صناعة سلطانباد في القرن ٨ هـ (١٤ م) في مجموعة يومورفوبولوس .
- ٢٢٥ ٢٩٧ تمثال خزفي من صناعة سلطانباد في القرن ٧ هـ (١٣ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
- ٢٢٦ ٢٩٨ عراب من النيساباء الخزفية بإمبارج صاحب آغا في قونية من ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ م) .
- ٢٢٧ ٢٩٩ عراب من النيساباء الخزفية ، من إيران في منتصف القرن ٨ هـ (١٤ م) ومحموط في متحف المتروبوليتان ببلو بورك .
- ٢٢٨ ٣٠٠ إناء من الخزف المصنوع في إيران تقليد البوسلئين سنة ١٠٣٧ هـ (١٦٢٨ م) وكان محفوظا في القسم الاسلامي من متاحف برلين .
- ٢٢٩ ٣٠١ صحن من الخزف الإيراني المصنوع تقليداً لقيروسيات الصيني في القرن ١١ هـ (١٧ م) .
- ٢٣٠ ٣٠٢ قنية من الخزف الإيراني في القرن ١٥ هـ (١٦ م) .
- ٢٣١ ٣٠٣ سلطانية من الخزف الإيراني ذي البريق المعدني من العصر الصفوي في القرن ١١ هـ (١٧ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
- ٢٣٢ ٣٠٤ تريسات في الدشان من القرن ١١ هـ (١٧ م) مجموعة في المتحف المتروبوليتان ببلو بورك .
- ٢٣٣ ٣٠٥ لوح من الفاشان الإيراني في القرن ١١ هـ (٢٧ م) . محفوف في دار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٢٣٤ ٣٠٥ سلطانية من الخزف المنسوب إلى كويجي من القرن ٩ هـ (٢٥ م) .
- ٢٣٥ ٣٠٦ صحن من خزف ذي زخارف متعددة الألوان ومقوشة تحت الدهان . من كويجي في القرن ١١ هـ (١٧ م) .
- ٢٣٦ ٣٠٧ صحن من خزف ذي زخارف متعددة الألوان ومقوشة تحت الدهان . من كويجي في

- القرن ١١ هـ (١٧ م) ومحفوظة في متحف المتروبوليتان .
- ٢٣٧ ٣٠٨ قدر من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة مصر في القرن ٦ هـ (١٢) —
- (١٣ م) ومحفوظ في متحف المتروبوليتان بنيويورك .
- ٢٣٨ ٣٠٩ صحن من صناعة الرقة فيما بين القرنين ٤ و ٦ هـ (١٠ — ١٢ م) ومحفوظ في المتحف البريطاني .
- ٢٣٩ ٣٠٩ قدر من الخزف من صناعة الرقة في القرن ٥ هـ (١١ م) .
- ٢٤٠ ٣١١ صحن من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة مصر في نهاية القرن الثالث أو بداية القرن الرابع بعد الهجرة (٩ — ١٠ م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٢٤١ ٣١٢ صحن من الخزف ذي البريق المعدني . من صناعة مصر في القرن الخامس الهجري (١١ م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٢٤٢ ٣١٣ قدر من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة مصر في القرن الخامس الهجري (١١ م) في مجموعة كايكيان .
- ٢٤٣ ٣١٤ قدر من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة مصر في القرن الخامس الهجري (١١ م) في متحف ال. فر .
- ٢٤٤ ٣١٥ صحن من الخزف المصري ذي البريق المعدني من القرن ٥ هـ (١١ م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
- ٢٤٥ ٣١٦ صحن صغير من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة مصر في القرن ٥ هـ (١١ م) في مجموعة كايكيان .
- ٢٤٦ ٣١٦ صحن صغير من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة مصر في القرن ٥ هـ (١١ م) وفي مجموعة كوت .
- ٢٤٧ ٣١٦ صحن من الخزف المصري ذي البريق المعدني من القرن ٥ هـ (١١ م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
- ٢٤٨ ٣١٧ قدر من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة مصر في القرن الخامس الهجري (١١ م) في مجموعة كايكيان بمتحف فيكتوريا وألبرت .
- ٢٤٩ ٣١٨ جزء من صحن من الخزف ذي البريق المعدني . من مصر في القرن ٥ هـ (١١) .
- ٢٥٠ ٣١٩ قدر من الخزف الفاطمي ذي الزخارف المحفورة تحت الدهان من القرن ٦ هـ (١٢ م) ومحفوظ في المتحف البريطاني .
- ٢٥١ ٣٢٠ قطعة من خزف ذي زخارف محفورة تحت الدهان من صناعة مصر في القرن السادس الهجري (١٢ م) ومحفوظ بدار الآثار العربية .
- ٢٥٢ ٣٢١ قدر من الخزف المصري ترجم إلى القرن السادس أو السابع الهجري (١٢ — ١٣ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
- ٢٥٣ ٣٢٢ قدر من الخزف من صناعة مصر في القرن ٨ هـ (١٤ م) .
- ٢٥٤ ٣٢٣ قدر من الخزف ذي الزخارف المرسومة تحت الدهان من صناعة مصر في القرن الثامن الهجري (١٤ م) ومحفوظ في المتحف البريطاني .
- ٢٥٥ ٣٢٤ قطعتان من الخزف المصري المموك على كل منهما اسم الصانع محفوظتان في دار الآثار العربية بالقاهرة .

رقم الشكل	الصفحة	
٢٥٦	٢٢٦	سلطانية من الفخار المطلي بالبيضا من صناعة مصر في القرن الثامن الهجري (١٤ م).
		في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا.
٢٥٧	٢٢٦	صحن من الفخار المطلي بالبيضا من صناعة مصر في القرن الثامن الهجري (١٤ م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متحف برلين.
٢٥٨	٢٢٨	شاكفة من مصر وعليه عبارة « عمل عابد ».
٢٥٩	٢٢٩	شباكي قلة فهما زخارف حيوانية وقد يرجعان إلى العصر الفاطمي . محفوظان في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٢٦٠	٢٣٠	شباكي قلة فهما زخارف حيوانية وقد يرجعان إلى العصر الفاطمي . محفوظان بدار الآثار العربية في القاهرة .
٢٦١	٢٣١	شباكي قلة من مصر وأماه من العصر الفاطمي .
٢٦٢	٢٣١	شباكي قلة من مصر في العصور الوسطى .
٢٦٣	٢٣٣	قبر من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة مالقة في القرن الثامن الهجري (١٤ م) ومحفوظ في متحف ليرمو .
٢٦٤	٢٣٤	صحن من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة مالقة في الأندلس . من القرن ٨ — ٨٨ (١٣ — ١٤ م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متحف برلين .
٢٦٥	٢٣٥	آنية من الخزف ذي البريق المعدني . من صناعة مينة Manises من أعمال بلنسية بالأندلس في القرن الثامن أو التاسع بعد الهجرة (١٤ — ١٥) .
٢٦٦	٢٣٦	صحن من الخزف من صناعة مينة من أعمال بلنسية في القرن التاسع الهجري (١٥ م) .
٢٦٧	٢٣٦	صحن من الخزف المتعدد الألوان من صناعة طارنما من أعمال بلنسية بالأندلس في القرن الثامن الهجري (١٤ م) .
٢٦٨	٢٣٦	صحن من الخزف ذي البريق المعدني الأحمر والأزرق محفوظ في المتحف البريطاني . صنع بلنسية في نهاية القرن ٩ هـ (١٥ م) وعليه شارة أسرة Degli Agli من نبلاء مدينة فلورنسة .
٢٦٩	٢٣٨	صحن من الخزف المصنوع في آسيا الصغرى والذي ينسب خطأ إلى رودس . من القرن ١٠ هـ (١٦ م) وما محفوظان في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٢٧٠	٢٤٠	قنية من الخزف محفوظة بالمتحف البريطاني من صناعة آسيا الصغرى في القرن ١٠ هـ (١٦ م) .
٢٧١	٢٤٠	صحن من الخزف من صناعة أزيق بآسيا الصغرى في القرن الحادي عشر الهجري (١٧ م)
٢٧٢	٢٤١	أبريق من الخزف من صناعة أزيق بآسيا الصغرى في القرن الحادي عشر الهجري (١٧ م) .
٢٧٣	٢٤١	ألواح من الفاشاني ذي النقوش المتعددة الألوان محفوظة في متحف الفنون الزخرفية بباريس . ومن صناعة آسيا الصغرى في القرن ١٠ هـ (١٦ م) .
٢٧٤	٢٤١	أبريق من الخزف النقوش محفوظة بمتحف اشمولي في اكسفورد من النوع المنسوب إلى دمشق في القرن ١٠ هـ (١٦ م) .
٢٧٥	٢٤٢	لوح من تربيماشاني ذي الزخارف النقوشة بالألوان المختلفة . محفوظ بمتحف الفنون الزخرفية في باريس . من النوع المنسوب إلى دمشق في القرن ١٠ هـ (١٦ م) .

رقم الشكل	الصفحة	
٢٧٦	٣٤٣	ممن خرق من صناعة كوتاهية في القرن ١٢ هـ (١٨ م) محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٢٧٧	٣٤٣	إناء خرق ذو غطاء من صناعة كوتاهية في القرن ١٢ هـ (١٨ م) محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٢٧٨	٣٤٣	إبريق خرق من صناعة كوتاهية في القرن ١٢ هـ (١٨ م) محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٢٧٩	٣٤٣	إناء من صناعة كوتاهية في القرن ١٢ هـ (١٨ م) محفوظ في المتحف البريطاني .
٢٨٠	٣٤٨	قطعة قش من الصوف محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة من نسج مصر في القرن الثالث الهجري (٩ م) .
٢٨١	٣٤٨	قطعة قش من السكان الأبيض محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة . ومؤرخة بين سنة ٨٨ هـ (٧٠٧ م) .
٢٨٢	٣٤٩	قطعة من السكان والصوف محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة . من نسج مصر في القرن الثالث الهجري (٩ م) .
٢٨٣	٣٥٠	قطعة قش من الصوف والسكان محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة . من نسج مصر في القرن الثالث الهجري (٩ م) .
٢٨٤	٣٥١	قطعة من كتان وحرير باسم الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله من بداية القرن الخامس الهجري (١١ م) محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٢٨٥	٣٥٢	صورة شريط في قطعة من كتان محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة . وترجع إلى عصر الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله في بداية القرن الخامس الهجري (١١ م) .
٢٨٦	٣٥٤	قطعة من السكان والحرير باسم الخليفة الفاطمي المستنصر بالله ووزيره بدر الجاني محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة وترجع إلى نهاية القرن الخامس الهجري (١١ م) .
٢٨٧	٣٥٥	قطعة من السكان ترجع إلى نهاية القرن الخامس الهجري (١١ م) وحافظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٢٨٨	٣٥٧	قطعة من السكان محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة . وترجع إلى نهاية القرن الخامس أو القرن السادس الهجري (١١ - ١٢ م) .
٢٨٩	٣٥٩	قطعة من كتان وحرير . محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة وترجع إلى العصر الفاطمي في القرن السادس الهجري (١٢ م) .
٢٩٠	٣٦١	رسم عبادة تتويج التي نسجت من الحرير المطرز لروجر الثاني في بلرمو سنة ٥٢٨ هـ (١٥٣٣ م) والتي كانت بعد ذلك من كدور البيت الملك النجوى وحفظت في متحف السكوز في فينا .
٢٩١	٣٦٢	منه من الحرير من نسج صقلية في القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (١١ - ١٢ م) محفوظة في إحدى كنائس مدينة شيبو بفرنسا .
٢٩٢	٣٦٣	قطعة منسج من الحرير المنسوج في صقلية في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ - ١٣ م) . محفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت .
٢٩٣	٣٦٤	قطعة منسج من السكان والحرير . ويرجع أنها من نسج صقلية في القرن السادس الهجري (١٢ م) . محفوظة في متحف الآثار في بروكسل .

- ٢٩٤ ٣٦٥ قطعة من السكان ذى الزخارف المطرزة من نسج مصر في القرن السابع الهجرى (١٣ م) محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٢٩٥ ٣٦٦ قطعة من الحرير من نسج مصر أو الشام في القرن السابع الهجرى (١٣ م) محفوظة بدار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٢٩٦ ٣٦٦ قطعة من الحرير من نسج مصر في القرن الثامن الهجرى (١٤ م) محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٢٩٧ ٣٦٧ غفارة من الدباج من مصر أو الشام في القرن السابع أو الثامن بعد الهجرة (١٣ - ١٤ م) .
- ٢٩٨ ٣٦٧ قطعة منسج حريرية ذات زخارف نباتية صينية الطراز وكتابة بخط النسخ باسم السلطان المملوكي الناصر محمد . محفوظة بدار الآثار العربية بالقاهرة ومن صناعة آسيا الوسطى أو إيران في القرن ٨ هـ (١٤ م)
- ٢٩٩ ٣٦٨ قطعة منسج حريرية ذات زخارف نباتية صينية . من صناعة آسيا الوسطى شرق إيران في القرن ٨ هـ (١٤ م) محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٣٠٠ ٣٦٨ قطعة من الدباج كانت محفوظة في القسم الإسلامى من متاحف الدولة في برلين . من صناعة الصين أو شرق إيران في القرن ٨ هـ (١٤ م) .
- ٣٠١ ٣٦٩ قطعة منسج من الحرير من صناعة بغداد في القرن ٤ هـ - ١٠ هـ (١١ م) . محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٣٠٢ ٣٧٠ قطعة من السكان يرجع أنها من نسج بغداد في القرن الرابع أو الخامس بعد الهجرة (١٠ - ١١ م) محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٣٠٣ ٣٧١ قطعة منسج من الحرير . يرجح أنها من صناعة خراسان في القرن الرابع الهجرى (١٠ م) . محفوظة في متحف اللوفر .
- ٣٠٤ ٣٧٢ قطعة من الحرير ، من نسج إيران في القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (١١ - ١٢ م) .
- ٣٠٥ ٣٧٥ قطعة من النسج باسم كيقباد سلطان قونية في القرن السابع الهجرى (١٣ م) .
- ٣٠٦ ٣٧٧ قطعة منسج من الحرير اللامع خضراء اللون وفيها خيوط مرسومة من القرن ٨ هـ (١٤ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامى من متاحف الدولة ببرلين .
- ٣٠٧ ٣٧٨ قطعة منسج من الحرير محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة . من صناعة إيران في القرن ١٠ هـ (١٦ م) .
- ٣٠٨ ٣٧٩ رداء من المخمل (الطيفة) . من صناعة مدينة يزد بإيران في القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) محفوظة بمتحف استوكهولم .
- ٣٠٩ ٣٨٠ سترة من الدباج . من نسج إيران في القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) محفوظة في متحف الآثار الإسلامية بكلية آداب بجامعة فؤاد الأول .
- ٣١٠ ٣٨١ قطعة من حرير لامع ذى زخارف مطرزة ، من صناعة إصفهان في القرن ١١ هـ (١٧ م) .
- ٣١١ ٣٨٢ قطعة منسج من الحرير . من صناعة يزد في القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) .

رقم الشكل	الصفحة	
٣١٢	٣٨٣	قطعة نسيج على بخبوط معدنية . من صناعة « مقيث » بأصفهان في عهد الشاه عباس الأكبر ، محفوظ في متحف فيكتوريا وألبرت .
٣١٣	٣٨٤	بقية من النسيج الطرز ، من صناعة إيران في القرن ١١ هـ (١٧ م) محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٣١٤	٣٨٥	رداء من الديباج . من نسيج إيران في القرن الثاني عشر الهجرى (١٨) محفوظ في متحف المتاحف بمقاطعة كولومبيا بأمریکا .
٣١٥	٣٨٦	قطعة من نسيج مطرورة في إيران من القرن العاشر الهجرى (١٦ م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٣١٦	٣٨٧	قطعة نسيج مطرزة بالحريز ، من صناعة إيران في القرن الثاني عشر الهجرى (١٨ م) ومحفوظة في المتحف المتاحف ببوليتان بنينوروك .
٣١٧	٣٨٨	حرام من الحرير . من إيران في القرن ١١ هـ (١٧ م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٣١٨	٣٩٠	قطعة من الدجاج الأحمر والبيد الأذن ؟ من الأندلس في القرن السادس أو السابع الهجرى (١٢ — ١٣ م) محفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت .
٣١٩	٣٩١	نسيج حريري من الأندلس في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣ م) في متحف الفنون التطبيقية في برلين .
٣٢٠	٣٩٢	علم أو ستار من الأندلس في القرن السادس الهجرى (١٢ م) محفوظ في أحد أديرة مدينة برغش .
٣٢١	٣٩٤	رداء من الخمل . من تركيا في القرن العاشر أو الحادى عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧ م) .
٣٢٢	٣٩٤	غطاء سر ج من الخمل المصنوع في بروسة في القرن العاشر الهجرى (١٦ م) .
٣٢٣	٣٩٥	قطعة من النسيج المئان في القرن الحادى عشر أو الثاني عشر بعد الهجرة (١٧ — ١٨ م) محفوظة في متحف الآثار الإسلامية بكتبة الآداب بجامعة فؤاد الأول .
٣٢٤	٣٩٦	قطعة من النسيج الهدى المطرور في القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) محفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت .
٣٢٥	٣٩٦	شال من الكتشمير . هندي من القرن ١٢ هـ (١٨ م) .
٣٢٦	٣٩٨	سجادة إيرانية محفوظة في متحف فيكتوريا وألبرت ومؤرخة من سنة ٩٤٦ هـ (١٥٤٠ م) وعليها اسم صاحبها «مقصود قاشاني» وكانت في مسجد الشيخ صفى لدين في أردبيل .
٣٢٧	٣٩٩	سجادة حريرية ذات صرة ، من صناعة قاشان في النصف الثاني من القرن العاشر الهجرى (١٦ م) محفوظة في متحف جوبلان بباريس .
٣٢٨	٤٠١	سجادة ذات جامه . من صناعة إيران في القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) ومحفوظة في متحف الفنون الزخرفية بباريس .
٣٢٩	٤٠٣	سجادة من الحرير . من صناعة إيران في القرن ١١ هـ (١٧ م) ، وكانت محفوظة في القسم الإسلامى من متاحف برلين
٣٣٠	٤٠٤	سجادة حريرية ذات زخارف من رسوم الحيوان . صنعت بمدينة قاشان في القرن العاشر الهجرى (١٦ م) .

رقم الشكل	الصفحة	
٣٣١	٤٠٥	سجادة من صناعة تبريز في القرن العاشر الهجري (١٦ م) ومحفوفة في منتصف المنسوجات بمدينة ليون .
٣٣٢	٤٠٦	سجادة من شمال إيران في القرن العاشر الهجري (١٦ م) .
٣٣٣	٤٠٧	رسم جزء من سجادة إيرانية كاملة من صناعة هراة في القرن ١٢ هـ (١٨ م) في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
٣٣٤	٤٠٨	سجادة إيرانية ذات زخارف من « الأرابيك » من القرن الحادي عشر الهجري (١٧ م) وكانت محفوفة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
٣٣٥	٤٠٩	سجادة إيرانية محلاة بحبوط معدنية . من صناعة تبريز في نهاية القرن ١٠ هـ (١٦ م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
٣٣٦	٤١٠	رسم جزء من سجادة ذات زهرات ، من صناعة إيران في القرن العاشر الهجري (١٦ م) وكانت محفوفة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
٣٣٧	٤١١	سجادة ذات زخرفة من رسوم الأشجار . من صناعة إيران في القرن الحادي عشر الهجري (١٧ م) وكانت محفوفة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
٣٣٨	٤١٢	سجادة من شمال إيران في القرن العاشر الهجري (١٦ م) وكانت محفوفة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
٣٣٩	٤١٣	سجادة ذات أشجار ومناطق من صناعة إيران في القرن الحادي عشر (١٧ م) .
٣٤٠	٤١٤	سجادة إيرانية من النوع المعروف باسم السجاجيد البولندية من القرن الحادي عشر الهجري (١٧ م) وكانت محفوفة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
٣٤١	٤١٥	سجادة صلاة من صناعة إيران في القرن العاشر الهجري (١٦) في مجموعة سمو الأمير يوسف كمال .
٣٤٢	٤١٨	سجادة من شرق آسيا الصغرى في نهاية القرن التاسع الهجري (١٥ م) وكانت محفوفة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
٣٤٣	٤٢٠	رسم جزء من سجادة تركية كاملة من طراز عشاق في القرن ١٠ هـ (١٦ م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
٣٤٤	٤٢١	سجادة تركية من طراز عشاق في القرن ١٠ هـ (١٦ م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
٣٤٥	٤٢٢	سجادة تركية من طراز عشاق من القرن ١٠ هـ (١٦ م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
٣٤٦	٤٢٣	سجادة تركية من طراز هولباين في القرن ١١ هـ (١٢ م) في مجموعة كرستيان جرانر .
٣٤٧	٤٢٤	سجادة تركية من طراز الطيور من القرن ١٠ هـ (١٦ م) وفي مجموعة المرحوم علي إبراهيم باشا .
٣٤٨	٤٢٥	سجادة تركية من طراز تشينغاي من القرن ١٠ هـ (١٦ م) من مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .
٣٤٩	٤٢٦	سجادة تركية من طراز دمشق من القرن ١٠ هـ (١٦ م) ومحفوفة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٣٥٠	٤٢٦	سجادة تركية من طراز ترانسلفانيا في القرن ١١ هـ (١٧ م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا .

الرقم الشكل	الصفحة
٣٥١	٤٢٦ سجادة تركية من طراز كوردس في القرن ١١ هـ (١٧ م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا .
٣٥٢	٤٢٨ سجادة تركية من طراز كوردس مؤرخة سنة ١٢٤٤ هـ (١٨٢٨ م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا .
٣٥٣	٤٢٨ سجادة تركية من طراز قولا في القرن ١١ هـ (١٧ م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا .
٣٥٤	٤٢٩ سجادة تركية من طراز مزارك من القرن ١٣ هـ (١٩ م) ومن مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا .
٣٥٥	٤٣٠ سجادة تركية من طراز لاذيق في القرن ١٣ هـ (١٩ م) ومن مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا .
٣٥٦	٤٣٠ سجادة تركية من طراز مودجور في القرن ١٣ هـ (١٩ م) وفي مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا .
٣٥٧	٤٣١ سجادة تركية من طراز رغبة من القرن ١٢ هـ (١٨ م) في مجموعة صاحب المقام الرفيع محمد شريف صبرى باشا .
٣٥٨	٤٣٢ رسم جزء من سجادة من صناعة القوقاز في القرن الماشر الهجرى (١٦ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامى من متاحف برلين .
٣٥٩	٤٣٣ سجادة من صناعة القوقاز في القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) في مجموعة المرحوم الدكتور على إبراهيم باشا .
٣٦٠	٤٣٥ سجادة من صناعة مصر في القرن الماشر الهجرى (١٦ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامى من متاحف برلين .
٣٦١	٤٣٦ سجادة من صناعة مصر في القرن الماشر الهجرى (١٦ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامى من متاحف برلين .
٣٦٢	٤٣٧ رسم جزء من سجادة من سجاجيد السيناجوج . من صناعة الأندلس في القرن الثامن أو التاسع بعد الهجرة (١٤ - ١٥ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامى من متاحف برلين .
٣٦٣	٤٣٨ سجادة اندليسية من نهاية القرن التاسع الهجرى (١٥ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامى من متاحف برلين .
٣٦٤	٤٣٩ سجادة صلاة من صناعة الهند في القرن ١١ هـ (١٧ م) وكانت محفوظة في متحف الفن والصناعات في فينا .
٣٦٥	٤٤٠ سجادة من صناعة الهند في القرن ١١ هـ (١٧ م) وكانت محفوظة بمتحف الفن والصناعات في فينا .
٣٦٦	٤٤٠ سجادة من صناعة الهند في القرن ١١٠ هـ (١٧ م) محفوظة بمتحف الفنون الجميلة في بوستون .
٣٦٧	٤٤٣ باب خشى من نهاية العصر الأموى أو بداية العباسى ومحموط بمتحف بناك في أرمينا
٣٦٨	٤٤٤ رسم تفصيلي في باب خشى من نهاية العصر الأموى أو بداية العباسى ومحموط بمتحف بناك في أرمينا .

رقم الشكل	الصفحة	
٣٦٩	٤٤٥	منبر جامع سيدى عتبة بالقبروان من القرن الثالث الهجرى (٩ م) .
٣٧٠	٤٤٥	لوح من الخشب عليه زخارف محفورة . من صناعة مصر في القرن الثالث الهجرى (٩ م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٣٧١	٤٤٦	قطعة من الخشب ذى الزخارف المحفورة ، من الطراز العباسى في مصر في القرن ٣ هـ (٩ م) ومحفوظة بدار الآثار العربية في القاهرة .
٣٧٢	٤٤٧	قطعة من الخشب ذى الزخارف المحفورة . من الطراز العباسى في مصر في القرن الثالث أو الرابع بعد الهجرة (٩ — ١٠ م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٣٧٣	٤٤٨	قطعة من الخشب ذى الزخارف المحفورة من الطراز العباسى في مصر في القرن ٣ — ٤ هـ (٩ — ١٠ م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٣٧٤	٤٥١	حشوة من الخشب الفاطمى في القرن الخامس الهجرى (١١ م) محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٣٧٥	٤٥٢	حشوة من الخشب الفاطمى في القرن الخامس الهجرى (١١ م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٣٧٦	٤٥٣	حشوة من الخشب الفاطمى في القرن الخامس الهجرى (١١ م) محفوظة في متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول .
٣٧٧	٤٥٣	حشوة من الخشب الفاطمى في القرن الخامس الهجرى (١١ م) محفوظة في متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول .
٣٧٨	٤٥٤	سياج خشبى من العصر الفاطمى في كنيسة أبى سفيان بمصر القديمة .
٣٧٩	٤٥٦	نقوش محفورة في الواح خشبية من العصر الفاطمى في نهاية القرن الرابع أو بداية الخامس بعد الهجرة (١٠ — ١١ م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٣٨٠	٤٥٩	محراب من خشب أصله من مشهد السيدة رقية بالقاهرة ويرجع إلى نهاية العصر الفاطمى في القرن ٦ هـ (١٢ م) ومحفوظ الآن في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٣٨١	٤٦٠	ظهر محراب مشهد السيدة رقية المحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٣٨٢	٤٦٣	حشوات خشبية من تابوت الأمام الشافعى ، وهو مؤرخ من سنة ٥٧٤ هـ (١١٧٨ م) .
٣٨٣	٤٦٥	تابوت خشبى نقل من المشهد الحسينى إلى دار الآثار العربية بالقاهرة . ويرجع إلى النصف الثانى من القرن السادس الهجرى (١٢ م) .
٣٨٤	٤٦٦	تفصيل من تابوت المشهد الحسينى .
٣٨٥	٤٦٧	جنب من تابوت خشبى للأمير حسن الدين نعلب من سنة ٦١٣ هـ (١٢١٦ م) ومحفوظ بمتحف فكتوريا والبرت .
٣٨٦	٤٦٨	مصراع باب من العصر المملوكى في القرن الثامن الهجرى (١٤ م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٣٨٧	٤٦٩	مصراع باب من صناعة مصر في القرن ٩ هـ (١٥ م) محفوظ في متحف فكتوريا والبرت .
٣٨٨	٤٧١	سقف ذو زخارف محفورة من القرن السابع الهجرى (١٣ م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة .

رقم الشكل	الصفحة	
٣٨٩	٤٧٢	قائود من خشب غروط (مصرية) من الطراز المملوكى .
٣٩٠	٤٧٣	جزء من دكة خشبية من صناعة مصر فى نهاية القرن التاسع الهجرى (١٥ م) ومحفوط فى دار الآثار العربية بالقاهرة .
٣٩١	٤٧٤	كرسى من الطراز المملوكى محفوظ فى دار الآثار العربية بالقاهرة .
٣٩٢	٤٧٦	تفاصيل من زخارف باب قدس فى القصر المحفوظ الآن فى قلعة أجرا بالهند من القرن الخامس الهجرى (١١) .
٣٩٣	٤٧٧	حشوة من خشب . مؤرخة من سنة ٢٦٣ م (٩٧٤ م) . ومحفوط فى دار الآثار العربية بالقاهرة .
٣٩٤	٤٧٩	باب خشبى من الطراز السلجوقى كان محفوظاً فى القسم الإسلامى من متاحف برلين وأصله من قونية .
٣٩٥	٤٨٠	باب خشبى من الطراز السلجوقى كان فى إحدى مساجد مدينة أنقرة ومحفوط الآن فى متحف اسطنبول .
٣٩٦	٤٨٢	كرسى مصبغ من الطراز السلجوقى أصله من قونية ومحفوط فى متحف اسطنبول .
٣٩٧	٤٨٤	كرسى مصبغ من الخشب المجفوف والطعم . مؤرخ من سنة ٧٦١ هـ (١٣٦٠ م) ومحفوط فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
٣٩٨	٤٨٥	حشوات من الخشب ذى الزخارف المجفوفة ، فى باب من ضريح تيمور بسمرقند ومحفوط الآن فى متحف الأرميتاج .
٣٩٩	٤٨٦	تابوت من الخشب مؤرخ من ٨٧٧ هـ (١٤٧٣ م) ومحفوط فى مدرسة رود أيلاند Rhodes Island للفنون بالولايات المتحدة .
٤٠٠	٤٨٧	باب من مدينة خوقند بقرغانة من القرن التاسع الهجرى (١٥ م) ومحفوط الآن فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
٤٠١	٤٨٩	باب خشبى من عمل (على بن صوفى الباساقى) سنة ٩١٥ هـ (١٥٠٩ م) ومحفوط فى متحف طهران .
٤٠٢	٤٩٠	باب من الخشب المزخرف باللاكية والرسوم الملونة يرجع إلى القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) ومحفوط فى متحف المتروبوليتان بنيويورك .
٤٠٣	٤٩٢	باب خشبى من صناعة الأندلس فى القرن الثامن الهجرى (١٤ م) وكان محفوظاً فى القسم الإسلامى من متاحف برلين .
٤٠٤	٤٩٤	جنب صندوق من الخشب الرصع بالمعاج والعظم . من صناعة مصر فى عصر الإسلام . (٨ — ١٠ م) ومحفوط فى متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول .
٤٠٥	٤٩٥	علبة من المعاج من صناعة الأندلس فى بداية القرن الرابع الهجرى (١٠ م) ومحفوط فى متحف الآثار بمدريد .
٤٠٦	٤٩٧	علبة مستطيلة من المعاج ترجع إلى سنة ٣٩٥ هـ (١٠٠٥ م) ومحفوط فى كاتدرائية بنبلونة .
٤٠٧	٤٩٧	علبة من المعاج من صناعة الأندلس سنة ٤٤١ هـ (١٠٤٩ م) ومحفوط فى متحف الآثار بمدريد .

رقم الصنعة	الشكل
٤٠٨	٤٩٩ حشوات صغيرة من العاج ، من صناعة مصر في العصر الفاطمي . ومحفوفة في دار الآثار بالقاهرة .
٤٠٩	٥٠٠ بوق صيد من العاج . من صناعة مصر في العصر الفاطمي وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
٤١٠	٥٠٢ حشوات صندوق من العاج . من صناعة صقلية في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣ م) ومحفوفة في متحف فلورنس .
٤١١	٥٠٣ صندوق من الخشب مرسج بالعاج ومزين بالنقوش من صناعة صقلية في القرن السابع الهجري (١٣ م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
٤١٢	٥٠٤ علة من العاج بالنقوش من صناعة صقلية في القرن السابع الهجري (١٣ م) .
٤١٣	٥٠٤ علة من العاج المحرق من صناعة مصر في عصر المماليك ومحفوفة في المتحف البريطاني .
٤١٤	٥٠٥ حشوة من صندوق عاجي . من صناعة إيران في القرن العاشر أو الحادي عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧ م) ومحفوفة في متحف بناكي بأثينا .
٤١٥	٥٠٩ رسم زخارف على بدن إبريق من البرونز ينسب إلى الخليفة مروان الثاني .
٤١٦	٥١٠ رسم زخارف على بدن إبريق من البرونز المنسوب إلى الخليفة مروان الثاني .
٤١٧	٥١١ منقوشة من البرونز من القرن الثاني الهجري (٨ م) ومتأثرة بالطراز الساساني وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
٤١٨	٥١٣ عقاب من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمي ومحفوف في السكابو ساندو بمدينة بيزا .
٤١٩	٥١٤ تمثال أسد من البرونز . من صناعة مصر في العصر الفاطمي . ومحفوف في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٤٢٠	٥١٥ تمثال ظي من البرونز من صناعة مصر في العصر الفاطمي . ومحفوف في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٤٢١	٥١٥ تمثال أرنب من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمي في مصر ومحفوف في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٤٢٢	٥١٦ وعاء من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمي وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
٤٢٣	٤٩٧ تمثال من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمي وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
٤٢٤	٥١٨ شمعدان من البرونز . من صناعة مصر في القرن ٦ هـ (١٢ م) ومحفوف في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٤٢٥	٥١٩ صينية من البرونز . من صناعة مصر في العصر الفاطمي وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
٤٢٦	٥٢٠ جزء من قاع من أو صينية من البرونز ، من صناعة مصر في العصر الفاطمي وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
٤٢٧	٥٢٢ قرص من الذهب المزخرف بالملينا من صناعة مصر في العصر الفاطمي ، ومحفوفة في دار

الآثار العربية بالقاهرة .

- ٤٢٨ ٥٢٢ حلية من الفضة المذهبة ترجع إلى العصر الفاطمي ومحفوطة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٤٢٩ ٥٢٤ صرايا من البرونز ترجع إلى ما بين القرنين الخامس والسابع بعد الهجرة (١١ — ١٣ م) مجموعة هراي في دار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٤٣٠ ٥٢٥ مبيجة من البرونز من صناعة إيران في القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (١١ — ١٢ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
- ٤٣١ ٥٢٧ إبريق من النحاس ذي الزخارف المنقورة والبارزة من إيران في القرن ٦ (١٢ م) وكان محفوظا في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
- ٤٣٢ ٥٢٧ صندوق من البرونز ، من صناعة إيران في القرن السادس الهجري (١٢ م) في مجموعة ستورا Stora .
- ٤٣٣ ٥٢٨ صينية من النحاس ، من صناعة إيران في القرن السادس الهجري (١٢ م) في متحف فكتوريا والبرت .
- ٤٣٤ ٥٢٩ هاون من البرونز من صناعة إيران في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣ م) في متحف فكتوريا والبرت .
- ٤٣٥ ٥٣٠ شمعدان من البرونز من صناعة إيران في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣ م) ومحفوظ في معهد الفنون بمدينة ديترويت .
- ٤٣٦ ٥٣١ إناء من البرونز وزخارف محفورة . من القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣ م) في متحف الأرميتاج .
- ٤٣٧ ٥٣٢ صينية من الفضة ذات زخارف محفورة ، عملت للسلطان البوسلاني سنة ٤٠٩ هـ (١٠٦٦ م) في متحف القرن الجديدة بمدينة بوستن .
- ٤٣٨ ٥٣٣ قنينة ماء الورد من الفضة ، من صناعة إيران في القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (١١ — ١٢ م) في مجموعة هراي بدار الآثار العربية .
- ٤٣٩ ٥٣٤ إناء من الفضة ، من صناعة إيران في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣ م) وكان محفوظا في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
- ٤٤٠ ٥٣٥ صندوق من البرونز من صناعة إيران في القرن السابع الهجري (١٣ م) .
- ٤٤١ ٥٣٦ إناء من البرونز من صناعة هراة سنة ٥٥٩ هـ (١١٦٣ م) ومحفوظ في متحف الأرميتاج .
- ٤٤٢ ٥٣٧ شمعدان من البرونز . من صناعة إيران في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣ م) في متحف قصر جليستان بطهران .
- ٤٤٣ ٥٣٨ شمعدان من النحاس . من القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣ م) في مجموعة هراي بدار الآثار العربية .
- ٤٤٤ ٥٣٩ قنينة من البرونز ، من القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣ م) في المتحف البريطاني .

رقم الصفحة	الفصل
٤٤٥	٥٤١ إبريق من النحاس ، من صناعة الموصل سنة ٦٢٩ هـ (١٢٣٢ م) على يد شجاع بن منعة الموصل ، وم محفوظ في المتحف البريطاني .
٤٤٦	٥٤٣ إبريق من النحاس ، من صناعة الموصل في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ — ١٣ م) في متحف فكتوريا والبرت .
٤٤٧	٥٤٦ صينية من النحاس ، من صناعة إيران في القرن السابع الهجري (١٣ م) في قصر جلستان بطهران .
٤٤٨	٥٤٧ شمعدان من النحاس ، من القرن السابع الهجري (١٣ م) وكان محفوظا في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
٤٤٩	٥٤٨ إناء كبير من النحاس المكفت بالفضة من صناعة الموصل في القرن السابع الهجري (١٣ م) وم محفوظ في متحف الاوفر .
٤٥٠	٤٤٩ صحن كبير من النحاس المزخرف بالمينا ، من صناعة العراق في القرن السادس الهجري (١٢ م) وم محفوظ في متحف انزبروك .
٤٥١	٥٥٢ باب خشبي مصفح بالنحاس المحرم وعليه كتابة تاريخية باسم « سنقر » أحد عماليك السلطان قلاوون المتوفى سنة ٦٨٩ هـ (١٢٩٠ م) ، في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٤٥٢	٥٥٣ باب مفتوح بالنحاس ، في خاتمه يبرز الجاشنكير بالقاهرة من سنة ٧٠٩ هـ (١٣١٠ م) .
٤٥٣	٥٥٤ رقية شمعدان من النحاس المكفت بالفضة ، من صناعة مصر في عهد المماليك ، وم محفوظ في دار الآثار العربية .
٤٥٤	٥٥٧ مقلاة من النحاس المكفت بالذهب والفضة وعليها كتابة تاريخية باسم السلطان الملك المنصور محمد المتوفى سنة ٧٦٤ هـ (١٣٦٣ م) في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٤٥٥	٥٥٨ علة صغيرة من النحاس المكفت بالفضة ، من صناعة مصر في عصر المماليك ، محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٤٥٦	٥٥٩ ثريا من النحاس باسم الساطان قايتباي المتوفى سنة ٩٠١ هـ (١٤٩٦ م) محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٤٥٧	٥٦٠ صندوق للمصنف الشريف ، مصنوع من الخشب المصفح بالنحاس ذي النقوش المكنتة من مصر في القرن الثامن الهجري (١٤ م) وكان محفوظا في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
٤٥٨	٥٦١ طاسات من النحاس من صناعة مصر في القرن العاشر الهجري (١٦ م) . وم محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٤٥٩	٥٦٣ شمعدان من النحاس من صناعة إيران سنة ٨٦١ هـ (١٣٧٠ م) في مجموعة هراري بدار الآثار العربية بالقاهرة .
٤٦٠	٥٦٤ طست من النحاس . من صناعة إيران في القرن السابع أو الثامن بعد الهجرة (١٣ — ١٤ م) في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
٤٦١	٥٦٦ إناء من البرونز من صناعة إيران في القرن الثامن الهجري (١٤ م) وكان محفوظا في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
٤٦٢	٥٦٨ مقلاة من النحاس ، من صناعة إيران في القرن الحادي عشر الهجري (١٧ م) في متحف بنا كني بألمانيا .

رقم الشكل	الصفحة	
٤٦٣	٥٦٩	شمعدان من النحاس من القرن العاشر أو الحادى عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧ م) في متف الإرميتاج .
٤٦٤	٤٧٠	إناء مكشكول ، معدنى من إيران في القرن ١١ م (١٧ م) .
٤٦٥	٥٧١	أبريق من النحاس ، من صناعة إيران في القرن الحادى عشر الهجرى (١٧ م) وفي مجموعة الدكتور بئر .
٤٦٦	٥٧١	إبريق من النحاس الأصفر للبيض ، من صناعة إيران في القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م) وفي متحف فكتوريا والبرت .
٤٦٧	٥٧٢	درع للصدر من صناعة إيران في القرن العاشر أو الحادى عشر بعد الهجرة (١٦ — ١٧ م) وكان محفوظاً بالقسم الإسلامى في متاحف برلين .
٤٦٨	٥٧٣	خوذة من الصلب من صناعة حنين سنة ١١١٢ م (١٧٠٠ م) في متحف بوبر دى هال بمدينة بروكسل .
٤٦٩	٥٧٤	درقة من الحديد ، من صناعة إيران في القرن العاشر الهجرى (١٦ م) في متحف تاريخ الفنون بمدينة فينا .
٤٧٠	٥٧٥	خناجر من إيران في القرن التاسع والعاشر بعد الهجرة (١٥ — ١٦ م) .
٤٧١	٥٧٧	تمثال حصان من البرونز ، يرجع أن يكون من صناعة الأندلس في القرن الرابع الهجرى (١٠ م) ، ومحموط في متحف قرطبة .
٤٧٢	٥٧٨	صندوق صغير من الخشب المصنع بالفضة المذهبة ، من صناعة الأندلس في القرن الرابع الهجرى (١٠ م) ومحموط في كاتدرائية جيرونا .
٤٧٣	٥٧٩	ثريا من البرونز ، من صناعة الأندلس سنة ٧٠٥ م (١٣٠٥ م) ومحمولة في متحف مدريد .
٤٧٤	٥٧٩	سيف أندلسى من السيوف المنسوبة إلى أبى عبد الله محمد الحادى عشر من سلاطين بنى نصر في القرن التاسع الهجرى (١٥ م) ومحموط في متحف مدينة كاسل .
٤٧٥	٥٨٣	كأس من الزجاج ، من صناعة مصر فيما بين القرنين الثانى والثالث بعد الهجرة ، وكانت محمولة في القسم الإسلامى من متاحف برلين .
٤٧٦	٥٨٣	كأس من الزجاج الإسلامى في القرن الأول أو الثانى بعد الهجرة (٧ — ٨ م) وكان محمولاً في القسم الإسلامى من متاحف برلين .
٤٧٧	٥٨٤	إناء صغير من الزجاج من صناعة الشرق الأدنى في فجر الإسلام . وكان محفوظاً في القسم الإسلامى من متاحف برلين .
٤٧٨	٥٨٤	قنينة من الزجاج فوق ظهر جبل ، من صناعة مصر في فجر الإسلام وكانت محفوظة في القسم الإسلامى من متاحف برلين .
٤٧٩	٥٨٤	قنيتان من الزجاج من صناعة مصر أو الشام في فجر الإسلام في متحف الآثار الإسلامية بجامعة فؤاد الأول .
٤٨٠	٥٨٥	حتم زجاجى باسم عبيد الله بن الحبحاب ، مؤرخ من سنة ١١٠ م (٧٢٩ م) .
٤٨١	٥٨٦	كأس من الزجاج من صناعة مصر أو الشام فيما بين القرنين الثالث أو الخامس بعد الهجرة (٩ — ١١ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامى من متاحف برلين .
٤٨٢	٥٨٧	قنينة من الزجاج من صناعة مصر أو الشام في القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة

- (١١ - ١٢ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
- ٤٨٣ ٥٨٨ قنينة من الزجاج من صناعة مصر في القرن الرابع أو الخامس بعد الهجرة (١٠ - ١١ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
- ٤٨٤ ٥٨٩ ققم من الزجاج من صناعة مصر في القرن السادس الهجري (١٢ م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
- ٤٨٥ ٥٨٩ ققم من الزجاج ، من صناعة مصر في القرن السادس الهجري (١٢ م) في متحف الآثار الإسلامية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول .
- ٤٨٦ ٥٩٠ مقلة من الزجاج من صناعة مصر في القرن السادس الهجري (١٢ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
- ٤٨٧ ٥٩٢ إحدى السكّوس الزجاجية المعروفة باسم كؤوس القديسة هدير . من صناعة مصر في القرن الخامس الهجري (١١ م) و محفوظة في متحف استردام .
- ٤٨٨ ٥٩٣ إبريق من البلور الصخري من صناعة مصر في بداية العصر الفاطمي و محفوظ في كاتدرائية سان مارك بمدينة البندقية .
- ٤٨٩ ٥٩٥ إبريق من البلور الصخري من صناعة مصر في القرن الخامس الهجري (١١ م) و محفوظ في متحف اللوفر .
- ٤٩٠ ٥٩٦ إبريق من البلور الصخري ، من صناعة مصر في القرن الخامس الهجري (١١ م) و محفوظ في متحف فيكتوريا والبرت .
- ٤٩١ ٥٩٨ إناء من البلور الصخري من صناعة مصر في القرن الخامس أو السادس الهجري (١١ - ١٢ م) وكان محفوظاً بمتحف تاريخ الفنون في فينا .
- ٤٩٢ ٦٠٠ أكواب من الزجاج الموه بالينا ، من صناعة الشام في القرن السابع الهجري (١٣ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
- ٤٩٣ ٦٠١ قنينة من الزجاج الموه بالينا ، من صناعة الشام في القرن السابع الهجري (١٣ م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين .
- ٤٩٤ ٦٠٢ قنينة من الزجاج الموه بالينا . من بلاد الجزيرة في القرن السابع أو الثامن الهجري (١٣ - ١٤ م) في مجموعة سمو الأمير يوسف كمال .
- ٤٩٥ ٦٠٣ مشكاة من الزجاج الموه بالينا من صناعة مصر أو الشام في القرن الثامن الهجري (١٤ م) و محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٤٩٦ ٦٠٤ مشكاة من الزجاج الموه بالينا ، من صناعة مصر أو الشام في القرن الثامن الهجري (١٤ م) و محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٤٩٧ ٦٠٥ مشكاة من الزجاج الموه بالينا ، من صناعة مصر أو الشام في القرن الثامن الهجري (١٤ م) و محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٤٩٨ ٦٠٦ مشكاة من الزجاج الموه بالينا ، باسم السلطان الملك الأهراف خليل بن صناعة مصر أو الشام في نهاية القرن السابع الهجري (١٣ م) و محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٤٩٩ ٦٠٧ مشكاة من الزجاج الموه بالينا ، باسم السلطان الملك الناصر محمد . من صناعة مصر أو الشام في نهاية القرن السابع الهجري (١٣ م) و محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٥٠٠ ٦٠٩ مشكاة من الزجاج الموه بالينا ، باسم السلطان قايتباي . من صناعة البندقية في نهاية

- القرن التاسع الهجرى (١٥ م) ومحفظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٥٠١ ٦١٠ إناء من الزجاج الموه بالمينا ، من صناعة مصر أو الشام في القرن الثامن الهجرى (١٤ م) ومحفظة في مجموعة متحف الأمير يوسف كمال .
- ٥٠٢ ٦١٠ قنينة من الزجاج الموه بالمينا من صناعة مصر أو الشام في القرن الثامن الهجرى (١٤ م) ومحفظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٥٠٣ ٦١١ قنينة من الزجاج الموه بالمينا . من صناعة مصر أو الشام في القرن ٨ (١٤ م) . محفظة بمتحف الاوفر .
- ٥٠٤ ٦١٢ كأس من الزجاج الموه بالمينا ، من صناعة الشام أو مصر في القرن الثامن الهجرى ومحفظة بالمتحف المتروبوليتان في نيويورك .
- ٥٠٥ ٦١٤ إناء زجاجى من صناعة إيران فيما بين القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة (١٠ — ١١ م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامى من متحف برلين .
- ٥٠٦ ٦١٤ إناء من الزجاج الأخضر ، ربما كان من صناعة إيران في اقرن السادس أو السابع الهجرى (١٢ — ١٣ م) ومحفوظ في معهد الفن في شيكاغو .
- ٥٠٧ ٦١٥ جزء من صحن زجاجى موه بالمينا ، من صناعة إيران في القرن السابع الهجرى (١٣ م) ومحفوظ بمتحف قصر جلستان في طهران .
- ٥٠٨ ٦١٦ صحن من الزجاج الموه بالمينا ، من صناعة إيران في القرن التاسع الهجرى (١٥ م) ومحفوظ في المتحف البريطانى .
- ٥٠٩ ٦١٧ قنينة من الزجاج الأخضر من صناعة شيراز في القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م) ومحفظة في مجموعة ستراوس Strauss .
- ٥١٠ ٦١٧ قنينة من الزجاج الأزرق من صناعة شيراز في القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م) ومحفظة في معهد الفن في شيكاغو .
- ٥١١ ٦١٧ قنينة من الزجاج لاه الورد من صناعة شيراز في القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م) ومحفظة في مجموعة جودمان Godman .
- ٥١٢ ٦٢٠ لوح رخامى من صناعة الشام في القرن الأول الهجرى (٧ م) ومحفوظ في متحف دمشق .
- ٥١٣ ٦٢١ محراب جامع الحامصى في بغداد . من القرن الأول الهجرى (٧ م) .
- ٥١٤ ٦٢٢ تاج عمود من الطراز العباسى . محفوظ في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
- ٥١٥ ٦٢٢ تاج عمود من الطراز العباسى ، محفوظ في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
- ٥١٦ ٦٢٣ تاج عمود من قرطبة في القرن الرابع الهجرى (١٠ م) وكان محفوظاً في القسم الإسلامى من متحف برلين .
- ٥١٧ ٦٢٤ زخارف من الرخام على محراب المسجد الجامع في قرطبة من القرن الرابع الهجرى (١٠ م) .
- ٥١٨ ٦٢٥ حوض من الحجر من صناعة الأندلس ، مؤرخ من سنة ٣٧٧ هـ (٩٨٨ م) ومحفوظ في متحف الآثار بمصر .
- ٥١٩ ٦٢٦ عقد من الجبس من الجعفرية بسرقتة من القرن الخامس الهجرى (١١ م) محفوظ محفوظ بمتحف الآثار في مدريد .
- ٥٢٠ ٦٢٨ نقش بارز من الرخام من مدينة الهمدية ومحفوظ بمتحف باردو في تونس .

رقم العنبر	الصفحة	
٥٢١	٦٢٨	نقش من الرخام يمثل أسدا من العصر الفاطمي ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٥٢٢	٦٢٩	لوح من الرخام يرجع إلى العصر الفاطمي ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٥٢٣	٦٣٠	خاتمة زير من الرخام من مصر في القرن السادس الهجري (١٢ م) ومحفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٥٢٤	٦٣١	تمثال نسر دى رأسى وملاك مجنح ، من العصر السلجوقي ومحفوظ في متحف مدينة قونية .
٥٢٥	٦٣٢	تمثال أسد من قونية في العصر السلجوقي ، ومحفوظ في متحف اسطنبول .
٥٢٦	٦٣٣	رأس من الجبس يرجع إلى العصر السلجوقي في القرن السادس أو السابع بعد الهجرة (١٢ - ١٣ م) ومحفوظة بالمتحف القبوليتان في نيويورك .
٥٢٧	٦٣٤	تمثال من الجبس من إيران في القرن السادس الهجري (١٢ م) وكان محفوظا في القسم الإسلامى من متاحف راين .
٥٢٨	٦٣٥	كسوة جدار من الجبس دى الزخارف البارزة باسم طفلك ، من إيران في القرن السادس الهجري (١٢ م) ومحفوظ في متحف بنسلفانيا .
٥٢٩	٦٣٥	لوح من الرخام من بلاد الحيرة في القرن السابع الهجري (١٣ م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٥٣٠	٦٣٦	لوح من رخام من صناعة مصر في القرن الثامن الهجري (١٤ م) .
٥٣١	٦٣٧	لوح من رخام من صناعة مصر في القرن الثامن الهجري (١٤ م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٥٣٢	٦٣٧	لوح من رخام كان في أحد الأستلة بالقاهرة ويرجع إلى القرن التاسع الهجري (١٥ م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٥٣٣	٦٣٨	زير من الرخام من مصر في القرن الثامن الهجري (١٤ م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة .
٥٣٤	٦٣٩	فانطر أبى النجا . من القرن السابع الهجري (١٣ م) .
٥٣٥	٦٤٠	النبر الهجرى الذى شيد في ضريح السلطان برفوق بأمر السلطان قايتباى سنة ٨٨٨ هـ (١٤٨٣ م) .
٥٣٦	٦٤١	تاج عمود ذو زخرفة جصية في قصر الجراء من القرن الثامن الهجري (١٤ م) .
٥٣٧	٦٤٤	نفساء في الوجه الداخلى من الثمن الأوسط بقية الصخرة .
٥٣٨	٦٤٤	نفساء في رقة القبة بقية الصخرة .
٥٣٩	٦٤٥	نفساء في الوجه الداخلى من الثمن الأوسط في قبة الصخرة .
٥٤٠	٦٤٦	نفساء في عقد من الثمن الداخلى بقية الصخرة .
٥٤١	٦٤٨	زخارف من النفساء في الجامع الأموى بدمشق . من نهاية القرن الأول الهجري وبداية الثامن الميلادى .
٥٤٢	٦٤٨	زخارف من النفساء في الجامع الأموى بدمشق . من نهاية القرن الأول الهجري وبداية الثامن الميلادى .
٥٤٣	٦٤٩	زخارف من النفساء في الجامع الأموى بدمشق من نهاية القرن الأول الهجري وبداية الثامن الميلادى .

- ٥٤٤ ٦٥٠ زخارف من الفسيفساء في قبة يبرس بدمشق من القرن السابع الهجري (١٣ م) .
- ٥٤٥ ٦٥٠ فسيفساء في أرض إحدى القاعات بقصر أموى في خربة النية بفسطاطين .
- ٥٤٦ ٦٥٠ فسيفساء في أرض إحدى القاعات بقصر أموى في خربة النية بفسطاطين .
- ٥٤٧ ٦٥١ فسيفساء من القرميد بضرخ مؤمنة خاتون بنخجوان من سنة ٥٨٢ هـ (١١٨٦ م) .
- ٥٤٨ ٦٥٣ صفة من فسيفساء الرخام ، من عصر المماليك ومحموطة في دار الآثار العربية بالقاهرة .
- ٥٤٩ ٦٥٣ حوض مشمن من فسيفساء الرخام محفوظ في متحف فكتوريا ولبرت بلندن .
- ٥٥٠ ٦٥٤ محراب المدرسة الطيرسية بالجوامع الأزهر من سنة ٧٠٩ هـ (١٣٠٩ م) .
- ٥٥١ ٦٥٦ مثال في سرقسطه من البناء بالطوب في عصر المماليك .
- ٥٥٢ ٦٥٧ كنيسة سان كاتالدوفو بالرمو بصقلية من سنة ١١٦١ م
- ٥٥٣ ٦٥٨ قاعة في منزل بلفاري بمدينة ارباناس من القرن الثامن عشر الميلادي .
- ٥٥٤ ٦٥٩ كنيسة في دير القديس يوحنا بمدينة ريليا بلفاريا ، من بداية القرن الماضي .
- ٥٥٥ ٦٦٠ باب قصر في Villeneuve les-Avignon فرنسا من القرن الرابع عشر الميلادي .
- ٥٥٦ ٦٦١ (ب) برج في مدينة فيرونا من القرن الثالث عشر الميلادي .
- (ج) برج في مدينة سبوليتو من القرن الرابع عشر الميلادي .
- (د) برج في مدينة لكة Luce بايطاليا من القرن السابع عشر الميلادي .
- (و) برج كنيسة St. Mary le Bow بلندن من القرن السابع عشر الميلادي .
- ٥٥٧ ٦٦٢ زخارف مشتقة من الكتابة الكوفية في باب كنيسة Saint Pierre de Reddes في هيرولت Herault بفرنسا .
- ٥٥٨ ٦٦٣ عملة من الذهب محفوظة في المتحف البريطاني ضربت للملك آوفا ملك مرسية (٧٥٧ - ٧٩٦ م) وعليها Offa Rex باللاتينية وحول الكاهنين عبارة حرية وعبارة دويلة اسلامية منقولتان عن عملة اسلامية .
- ٥٥٩ ٦٦٤ قدر من الخزف (ما يوليفا) من صناعة فلورنسة في القرن الخامس عشر الميلادي .
- ٥٦٠ ٦٦٦ إناء أدوية (الباريلى) من خزف منقوش بالون الأزرق القائم من صناعة مدينة لاينزا بإيطاليا في القرن ١٥ م ومناثر بالتماذج الفبرية .
- ٥٦١ ٦٦٦ إناء (أ كومانيل) من اللدن من صناعة ألمانيا في القرن الثاني عشر الميلادي وفي متحف فرنكفورت على نهر المين .
- ٥٦٢ ٦٦٦ إناء (أ كومانيل) ألماني من القرن الخامس عشر الميلادي في متحف همبرج .
- ٥٦٣ ٦٦٨ صينية من النحاس المكشوفة صنعت بمدينة البندقية في القرن الخامس عشر وفي وسطها رنك (شاره) أسرة أوكى دى كانى Occhi di Cani من الأسرات النبيلة في فيرونا .
- ٥٦٤ ٦٦٩ صينية من النحاس ، من صناعة البندقية في القرن الخامس عشر الميلادي .

رقم الشكل	الصفحة	
٥٦٥	٦٧٠	غطاء إناء من المعدن ، من صناعة فنان إيراني في البندقية في بداية القرن السادس عصر الميلادى محفوظ بالمتحف البريطانى .
٥٦٦	٦٧١	باب من الخشب من عصر المدجنين في القرن الخامس عشر بأسيانبا . في متحف الفنون الرخرقية بباريس .
٥٦٧	٦٧٢	جلد كتاب من صناعة البندقية في القرن السادس عشر الميلادى .
٥٦٨	٦٧٣	ديباج من صناعة إيطاليا (Lucques) في القرن الخامس عشر الميلادى . في متحف دسلدورف .
٥٦٩	٦٧٤	نخل من صناعة البندقية في القرن السادس عشر الميلادى ، في متحف المنسوجات بمدينة ليون .
٥٧٠	٦٧٥	نافذة من مدينة طليطلة ، من عصر المدجنين في القرن الخامس عشر الميلادى .
٥٧١	٦٧٦	زخرفة منحوتة في إحدى قلاع مدينة شقوية Segevie في أسيانبا ، من القرن الخامس عصر الميلادى .

كشاف

(١)

٤١٧، ٣٩٥ — ٣٩٣، ٣٤١، ٣٣٧

٥٨٠، ٥٧٤، ٤٣٨ — ٤٣٦، ٤٢٠

٦٦٤، ٦٦٣، ٦٦٠، ٦٥٧ — ٦٥٥

٦٧١، ٦٦٨

أجرا: ١٢٩ — ١٣١، ٢١٩، ٤٧٦، ٤٧٥

أحمد الأسيوطي (خزفي مملوكي): ٣٢٥

أحمد الأول (السلطان): ١٧، ١٣٨، ١٣٩

١٥٠

أحمد الخلائقي (السلطان): ١٧٩، ١٨٦

١٨٧

أحمد بن طولون (والطولوئيون): ٣١٠، ٣١٢

٤٤٨، ٣٤٩، ٣٤٨، ٣٢١، ٤٥٠

٤٧٥، ٤٨٣، ٤٩٣، ٦٢٢

أحمد بن عيسى بن أحمد الدمشقي (فنان مملوكي)

٤٦٩

أحمد الحقلي (صانع تحف معدنية): ٥٤٢

أحمد الذكي النقاش الموصل: ٥٤٤

أحمد آباد (مركز فنج في الهند): ٣٩٦

الأحمر (خزفي): ٢٦٧

الأخشابديون: ٣٢٩، ٤٥٠، ٥٨٧

أخيم: ٣٤٧

أذربيجان: ١٧٣، ٣٧

أدرنة: ١٣٥، ١٣٧، ١٣٨، ١٤٠، ٣٣٧

٦٦٠

أذرعات: ٤٤

الأرابسك: ٢٥٠، ٣٠٩، ٣٣٩، ٣٧٢

٣٧٨، ٤٠٦، ٤٠٧، ٤١٤، ٤٢٠

٤٢٢، ٤٢٥، ٦١٩، ٦٦٢، ٦٧٢

أردبيل: ١٢٤، ١٢٥، ٢٤٣، ٢٤٦

٢٩٩، ٣٠٣، ٣٩٨، ٤٠٠

أرستان: ٣٨٤

الأرمز وأرمينية: ٨٦، ٩٨، ٢٤٤، ٣٨٢

٣٩٧، ٤١٧، ٤٣١، ٥٣٥، ٦٥٦

٦٦٢

أبراج: ٢١، ٢٦، ٢٨، ٣٥، ٤٠، ٤٢

٤٥، ٥٠، ٥٤، ٦٠، ٦٦، ٦٩

٨٧، ٨٩، ٩٤، ٩٦، ١٠٢، ١١١

١١٧، ١٢٠، ١٢٩، ١٤٢، ١٤٤

١٤٦، ٦٦١

إبراهيم بن الأغلب: ٦١، ٤٤٤

إبراهيم سلطان (حفيد تيمور): ١٨٢

إبراهيم المصري (خزفي فاطمي): ٣١١

ابن بطوطة: ٨٩، ٤١٧

ابن الحباب (خزفي مملوكي): ٣٢٥

ابن خلدون: ١٠، ٣٦

ابن حنبل: ٣٥، ٨٩

ابن مرزوق: ٤٩١

ابن الملك (خزفي مملوكي): ٣٢٤

ابن غلب (خزفي فاطمي): ٣١١

ابن هار (زيارة للصين): ١٦٧

أبو الحسن (المصور الهندي): ٢٢٤

أبو حاد (خزفي عباسي): ٢٦٧

أبو داف: ٥٢٠، ١٤٦، ١٤٨

أبو سعيد بها درخان (السلطان الإيلخاني): ٣٧٨

أبو عبد الله محمد الحادي عشر (Bohadil): ٥٧٨

٥٧٩

أبو العز (خزفي مملوكي): ٣٢٥

أبو العرج (خزفي فاطمي): ٣١١

أبو القاسم بن موسى السكاظم: ٤٨٧

أثابكة: ٣٠٨، ٥٤٠، ٥٤٤، ٥٤٥

الأخراك: ١، ٣، ١٥، ١٩، ٢٨، ٣٠

٤٦، ٧٠، ٨٤ — ٨٧، ١٠١، ١٠٩

١٢٤، ١٣٥، ١٣٦، ١٤٢، ١٤٣

١٤٨، ١٥٠، ١٥٣، ١٥٤، ١٥٦

١٥٧، ١٦٣ — ١٦٦، ١٧٠، ٢١٦

٢١٨، ٢١٩، ٢٣٢، ٢٤٥، ٣٢٧

إسماعيل الصفوى : ١٢٤ ، ١٩٠ ، ١٥٥

١٩٩

إسماعيل ، أبو منصور (م) : ٦٣٦

إسماعيل بن ورد الوصلى (صانع) : ٥٤٢

إسماعيل بن يحيى المؤمن : ٤٩٧

إسماعيل قاشانى (صانع إيرانى) : ٣٨٥

آسيا الصغرى (الأناضول) : ١٨ ، ١٩ ، ١٦

٨٨ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ١٩٧

١٠٠ ، ١٠٩ ، ١٣٥ ، ١٤٤ ، ١٥٠

٢٥٠ ، ٣٢٧ ، ٣٣٧ — ٣٤٤ ، ٣٤٤

٣٤٥ ، ٣٧٤ ، ٣٧٦ ، ٣٩٣ ، ٣٩٥

٤١٧ — ٤١٩ ، ٤٢٣ — ٤٢٥

٤٢٩ ، ٤٣٤ ، ٤٧٩ ، ٥٢٤ ، ٥٣١

٦٥٥ ، ٦٦٠

أسيس (تل سيس) : ٤٤

إسنك : أنظر لازنيق

أسيوط : ٣٤٧ ، ٣٩٧

إشيلية : ١٢ ، ١١١ ، ١١٥ ، ١٢٣ ، ١٤٥

١٤٦ ، ٣٣٣ ، ٣٨٩ ، ٤٩٢ ، ٥٧٨

٦٥٧ ، ٦٦٦

أشور : ٢٥٣ ، ٣٤٦

الأعمدة : ٩ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٤

٣٦ ، ٣٥ ، ٤٢ ، ٤٥ ، ٥٠

٥٤ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٧١

٧٥ ، ٨٤ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ١١١ ، ١١٧

١٣٨ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ٦١٩ —

٦٢٥

الأغالة : ١٤ ، ٢٢ ، ٦١ ، ٢٦٤ ، ٢٢٩

٦٥٨

أغدير : ١٩٨ ، ١٩٥ ، ٢٠١ ، ٢٠٣

٢١٨

أفريقية : ٢٦ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٢٥٨ ، ٢٥٥

٤٢٩ ، ٥٠٠ ، ٥٢٣ ، ٥٨٠ ، ٥٢٧

الأقشار (قبائل) : ٤١٦

الأفضل شاهنشاه : ٣٥٦ ، ٤٥٧

افغانستان : ١ ، ١٨ ، ٨٩ ، ١٠٨ ، ١٤٠

١٤٥ ، ٢١٩ ، ٢٨٧

آقارضا (مصور) : ٢١١

إزنيق (إسنك) : ١٤٢ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠

٣٤١ ، ٣٩٣

الأشرف برسبای : ٤٦٩ ، ٤٧٠

الأشرف خليل : ٥٥٦ ، ٦٠٥ ، ٦٠٦

الأشرف عمر (من بنى رسول) : ٦٠٦

الأشوين : ٥٨٦

اصطخر : ٢٧٠

إصفهان : ٢٨ ، ٥٤ ، ٩١ — ٩٣ ، ١٠٣

١٢٤ — ١٢٨ ، ١٥١ ، ١٥٣ ، ٢٠٣

٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢٤٤ ، ٢٧٢ ، ٢٩٦

٢٩٨ ، ٢٩٩ ، ٣٠١ ، ٣٠٣ ، ٣٧١

٤٧٧ ، ٣٨١ ، ٣٨٣ ، ٣٨٤ ، ٣٨٦

٣٨٨ ، ٤٠٠ ، ٤١٥ ، ٤١٦ ، ٤٨٣

٤٩٠ ، ٦٤١

الأضرحة : ٢٥ ، ٢٦ ، ٧١ ، ٧٧ ، ٨٨

٩٠ ، ١٠٢ ، ١٠٥ ، ١١٣ —

١١٥ ، ١٢٤ — ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٥١

١٥٣ ، ١٦٠ ، ١٦٦ ، ٢١٧ ، ٢٤١

٢٤٣ ، ٢٤٦ ، ٢٧٨ ، ٢٩٦ ، ٣٣٧

٤٠٠ ، ٤٣٧ ، ٦٣٠ ، ٦٤١ ، ٦٥١

إسبانيا : ١٧ ، ١٨ ، ٤٦ ، ١٢٢ ، ١٤٤

٣٣٣ ، ٣٦٠ ، ٣٦٩ ، ٣٩١

٣٩٣ ، ٤٣٧ ، ٤٣٨ ، ٥٠٠ ، ٦١٨

الأسيطة : ٢٨ ، ٧١ ، ١٤٠ ، ١٤٣ ، ٣٢٧

٦٣٧ ، ٦٣٨

استانبول (اصطنبول) : ١٧ ، ٢٨ ، ١٣٥ —

١٤٠ ، ١٤٣ ، ١٥٠ ، ٢١٣ ، ٢١٦

٢١٧ ، ٢٧٩ ، ٢٨٣ ، ٣٣٩ ، ٣٨٤

٤١٧ ، ٤٢٣ ، ٤٢٤ ، ٤٣٦ ، ٤٧٩

٤٨٠ ، ٥٦٧ ، ٥٧٠ ، ٦٥٥ ، ٦٦٠

اسحق بن إبراهيم بن منصور النيسابورى : ١٦٩

أسد الله الأصفهانى (صانع أسلحة) : ٥٧٤

إسكدار : ٣٩٣

إسكندر بن عمر شيخ : ١٨٢

الإبيكندرية : ٦٥ ، ٣٢٠ ، ٣٢٧ ، ٣٤٧ ، ٥٨٧

الأسلحة : ٣٠٧ ، ٥٦٤ ، ٥٦٥ ، ٥٦٧

٥٧٠ ، ٥٧٢ — ٥٧٦ ، ٥٧٨ ، ٥٨٠

٦٥٦

بدو الجبال : ٤٥٧ ، ٣٥٤ ، ٣٥٣ ، ٦٦ :
عبد الدين لؤلؤ : ١٠٠ ، ٩٦ ، ٤٨٩ ، ٤٥٥ ،
٦٣٢

عبد (خرق ملوك) : ٣٢٥

البرتغاليون : ٢٢٢

برسبوليس : ٥٠٥ ، ٥٠٨

برغمة : ٤٣٩ ، ٤٢٩

برقوق : ٧٧ ، ٨٠ ، ١٤٧ ، ٤٧٠ ، ٦٣٩ ،
٦٤٠

بروز (كسرى) : ٢١٠

بروجرد (مركز نسيج إيران) ٤١٦

بروسة : ١٣٦ ، ١٤٠ ، ١٤٢ ، ٢١٧ ،
٣٩٤ ، ٣٩٣ ، ٣٣٧

البريق للمدق : ٧٠ ، ٧٠ ، ٦١ ، ١١٠ ، ٢٥٥ ،
٢٥٩ ، ٣٦٠ — ٢٦٦ ، ٢٧٢ ، ٢٧٦ —

٢٨٦ ، ٢٩٢ ، ٢٩٥ ، ٣٠١ ، ٣٠٣ —

٣٠٨ — ٣١٩ ، ٣٢٥ ، ٣٢٢ —

٣٣٥ ، ٣٣٥ ، ٣٣٥ ، ٣٣٥ — ٥٨٧ ، ٥٨٩ ،

٥٩١ ، ٥٩٩ ، ٦٦٣

بشتاك (حمام) : ٨١ ، ٨٠

الصرّة : ٣٣ ، ٣٤ ، ٥٠٧

بصنا : ٣٧١

بيلك : ٩٢ ، ٣٢١

بغداد : ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٩ — ٦١ ، ٨٦ ،

٨٨ ، ٨٩ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ١٠٠ — ١٠٢ ،

١٠٩ ، ١٢٤ ، ١٧٠ ، ١٧٣ ، ١٧٩ ،

٢٦٤ ، ٣٦٩ ، ٣٧٠ ، ٣٧٥ ، ٤٤٢ ،

٤٤٤ ، ٤٨١ ، ٥٠٧ ، ٥٤٤ ، ٦٢١ ،

٦٣١ ، ٦٥١

القبلى (خرق ملوك) : ٣٢٥

بكتمر الجوكندار : ٤٦٩

بكتريا : ٨٧ ، ١٠١ ، ١٢٢

بلشند (المصور الهندى) : ٢٢٤

البقار : ١٣٥ ، ٦٥٥ ، ٦٥٨ ، ٦٥٩ ،

البقان : ١٣٥ ، ٣٩٥ ، ٤٣٠ ، ٤٣١ ،

٦٦٠ ، ٦٥٦ ، ٦٥٥

بلكوارا : (انظر قصر بلكوارا)

بلنسية : ٢٣٤ — ٢٣٦ ، ٣٩٣ ، ٤٩٧ ، ٥٠٠ ،

(٤٧)

٥٦٧ ، ٥٧٠ — ٥٧٦ ، ٥٨٢ ، ٥٩٤ ،

٥٩٩ ، ٦١٣ — ٦١٦ ، ٦٢٣ ، ٦٣٥ ،

٦٤١ ، ٦٤٧ ، ٦٥٢ ، ٦٥٥ ، ٦٥٦ ،

٦٦٥ ، ٦٦٧ ، ٦٧١ ، ٦٨٩

ابرلنده : ٢٤٩

إيطاليا والإيطاليون : ٣٣٧ ، ٣٦٠ ، ٣٩٣ ،

٣٩٥ ، ٤١٩ ، ٤٩٨ ، ٥٠٠ ، ٥١٢ ،

٥٩٤ ، ٦٠٩ ، ٦٥٥ ، ٦٥٨ ، ٦٦١ ،

٦٦٢ ، ٦٦٥ ، ٦٧٠ ، ٦٧٢ ، ٦٧٣ ،

الأيوبيون : ١٤ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٨٠ ، ١٥٣ ،

١٦٤ ، ٣٠٨ ، ٣١٩ ، ٣٢١ ، ٣٣٠ ،

٣٦٥ ، ٤٦٢ ، ٤٦٤ ، ٤٦٧ ، ٤٧٠ ،

٤٧٩ ، ٥٠٤ ، ٥٤٢ ، ٥٤٩ ، ٥٥٠ ،

٥٩٩ ، ٦٣٦ ، ٦٣٨

(ب)

بلي زويلة (القاهرة) : ٢٧ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٧١ ،

باب الشمس (طليطلة) : ١٢٠ ، ١٢١ ،

باب الطلم (بفسداد) : ٩٤ ، ٩٥ ، ١٠٠ ،

٤٨١

باب الفتح : ٢٧ ، ٦٥ — ٦٧

باب النصر : ٢٧ ، ٦٥ — ٦٧ ، ٨٢ ، ٨٣ ،

بابر : ١٩٠ ، ٢١٩ ، ٢٢٠

بارنا (مركز خرق في الأندلس) : ٢٣٦ ، ٢٣٧ ،

البا. وك : ١٩ ، ١٤٣

باروان (مصور هندى) : ٢٢١

الرمو : ٩ ، ٦٨ ، ٢٣٣ ، ٣٦٠ ، ٣٦١ ،

٣٦٤ ، ٤٥٠ ، ٥٠٢

بالس (منارتها ، مدينة بين حلب والرقّة) : ٩٤

باهلة (قبيلة) : ٥٠٧

بايسنقر : ١٨٢ — ١٨٥

بايزيد : ١٠١ ، ١٨٣

البشانيون : ٨٩ ، ٩٩

بهارى : ١٠٣ ، ١٠٧ ، ١٩٤ — ١٩٨ ،

٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٧٢ ، ٤٣٤

البخديارى (قبيلة) : ٤١٦

بختكى (أبو منصور) : ٢٧٢ ، ٢٧٣

يزا : ٥١٢ ، ٥١٣ ، ٦٥٨ ، ٦٦٢ ، ٦٦٥ ،
 يزنطة : ٤٠ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٨٦ ، ١٠٧ ،
 ١٣٥ ، ١٣٠ ، ١٦٠ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩ ،
 ٣٥٣ ، ٢٦١ ، ٣٤٥ ، ٣٤٧ ،
 ٣٥٨ ، ٣٩٧ ، ٤٤٩ ، ٤٥٠ ، ٤٥٢ ،
 ٤٥٤ ، ٤٩٥ ، ٥٢٢ ، ٥٢٩ ، ٥٦٤ ،
 ٦٠٩ ، ٦١٧ ، ٦٢٣ ، ٦٢٩ ، ٦٥٣ ،
 ٦٥٢ ، ٦٥٨ ، ٦٥٩ ، ٦٦٠ ، ٦٦٧ ،
 ٦٦٨ ، ٦٧٢

يسرى (الأمير بدر الدين) : ٣٢٦ ، ٤٤٥ ،
 يستون : ٤٧ ،
 يشندس (مصور هندي) : ٢٢٤

(ت)

ماج حل : ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣٤ ،
 تميز : ١٠٤ ، ١٠٩ ، ١٢٤ ، ١٤٢ ، ١٥٨ ،
 ١٧٣ ، ١٧٧ ، ١٧٩ ، ١٨٢ ، ١٨٦ ،
 ١٩٠ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٤ ،
 ٢٠٧ ، ٣٠١ ، ٣٠٧ ، ٣٢٢ ، ٣٣٤ ،
 ٣٧٧ ، ٣٧٨ ، ٣٨٤ ، ٤٠٠ ، ٤٠٢ ،
 ٤٠٥ ، ٤٠٩ ، ٤١٥ ، ٤١٦ ،
 التعليل : ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ، ٢٦٤ ،
 التدهيب وللذهبون : ١٥٧ — ١٦٣ ، ١٨٢ ،
 ٢٣١ ، ٢٨٦

ترانسلفانيا : ٤٢٤ ، ٤٢٥ ، ٤٢٦ ،
 الترصيع (انظر التكميت)
 التركستان : ١ ، ١٠٠ ، ٢١٦ ، ٢١٩ ، ٢٥٥ ،
 ٣٧٢ ، ٤٣٤ ، ٤٧٥ ، ٤٨٤ ، ٤٨٨ ،
 قسقر : ٣٧١ ،
 قنق (السحب الصينية) : ١٧٧ ، ١٨٨ ، ٣٠٧ ،
 ٣٤١ ، ٣٧٦ ، ٣٨٠ ، ٣٩٤ ، ٤٠٣ ،
 ٤١٢ ، ٤١٤ ، ٤٢١ ، ٤٢٣ ، ٤٦٩ ،

تشيئامان : ٤٣٢ ، ٤٢٥ ،
 التطق (خط) : ١٥٨ ، ٢٣٧ ،
 تفلق شاه : ٨٩ ،
 تكية اللولوية (في قونية) : ٤٨٢ ،
 تكمريت : ٤٤٣

البلور الصخرى : ٥٨١ ، ٥٨٧ ، ٥٩٢ —
 ٥٩٨ ، ٦١٣ ، ٦١٤

بلقي (جنيل) : ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٣٩٣ ،
 بنارس (مركز نسج في الهند) : ٣٩٦ ،
 البنجاب : ٢٢٧ ،
 البندقية : ٣٥٨ ، ٣٩٣ ، ٤١٥ ، ٤٣٤ ،
 ٥٢٥ ، ٥٩٣ ، ٥٩٤ ، ٥٩٧ ، ٦٠٩ ،
 ٦١٣ ، ٦٥٨ ، ٦٦٣ ، ٦٦٤ ، ٦٦٥ ،
 ٦٦٨ ، ٦٦٩ ، ٦٧٠ ، ٦٧٢ ، ٦٧٤

بنو ارتق : ٨٦ ، ٥٤٩ ،
 بنو بوري : ٨٦ ،
 بنو تملق : ٨٩ ،
 بنو حفص : ١١٩ ،
 بنو حاد : ٦٦ ، ٢٦٠ ،
 بنو رسول : ٥٦٠ ، ٥٦١ ، ٥٦٢ ، ٦٠٦ ،
 بنو زكي : ٨٦ ، ٨٩ ، ٥٤٠ ، ٥٤١ ، ٥٤٢ ،
 بنو زيري : ٤٤٩ ، ٩٢٣ ،
 بنو مرين : ١١٣ ، ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٥١ ،
 بنو نصر (بنو الأحمر) : ١٧ ، ١١٥ ، ٥٧٨ ،
 ٥٧٩ ، ٦٤٢ ،
 بنو هود : ٦٢٧ ،
 بهرام جور : ١٨٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٧ ، ٥١٢ ،
 بهزاد : ١٨٩ ، ١٩٠ — ١٩٩ ، ٢٠١ ، ٢٠٣ ،
 ٢٠٩ ، ٢١٣ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ،
 البهنا : ٣٤٧

البوذية : ١٦٦ ، ١٦٨ ، ٢٢٦ ، ٦٦٩ ، ٦٧٠ ،
 البوقلون (قاشق) : ٣١٠ ، ٣٥١ ،
 ولندة : ٣٨٢ ، ٤١٥ ، ٥٩١ ، ٦٥٥ ،
 ٦٥٦ ، ٦٦٢ ، ٦٦٤ ، ٦٦٥ ،
 بيرس الحاشكبر : ٦٤ ، ٣٢٧ ، ٥٥٢ ، ٥٥٣ ،
 بيت السجعي (بالقاهرة) : ٣١ ،
 بيت الكرديلية (بالقاهرة) : ٣١ ،
 بيت القاضي (مقعد ناماي) : ٨٢ ، ٨٣ ،
 بيت المقدس : ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٣٦ — ٣٨ ،
 ٤٢ ، ٤٤ ، ١٤٨ ، ٣٧٤ ، ٤٤٢ ،
 ٤٦٤ ، ٥١٢

بيجاور : ١٢٩ ، ١٣٠ ،
 بير سيد أحمد التبريزي : ٩٩٠

جند السلطان (الصور) : ١٧٩
 جهانجير : ١٩٨ ، ٢٢٠ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٢٢٦ ، ٢٢٤
 جوهر الصفي ٦٢ ، ٦٥
 حيدر (مركز تصوير هندي) : ٢٢٦
 الجيرالدا (منارة باشيبيلة) : ١٤٦ ، ١٤٥

(ح)

حاتم (خزفي) : ٣٠٢
 اخايي الأخلاقي (صانع منابر) : ٤٨١
 الحاكم بأمراته : ٦٤ ، ١٤٦ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ، ٣٥٣ ، ٤٥٠ ، ٤٩٤
 حبيب الله (صانع تحف خشبية) : ٤٨٨
 حجي (صانع أسلحة) : ٥٧٢ ، ٥٧٣
 حران : ٣٥
 حسن بن سليمان الأصفهاني (صانع تحف خشبية) : ٤٨٣

الحسن بن عيسون (صانع تحف معدنية) : ٤٤٥
 الحسن بن عزبشاه (خزفي) : ٢٧٨ ، ٢٨٠
 حسن بن علي بن أحمد بابويه البنا (خزفي) : ٢٧٨
 حسين (ساج إراني) : ٣٨٤
 حسين بن آدم الموصل (صانع تحف معدنية) : ٥٦٢

الحسين بن علي : ١٦٨ ، ٤٥٧ ، ٤٦٤ ، ٤٦٥ ، ٤٦٦ ، ٤٧٨ ، ٦٣٦
 حسين بن محمد الموصل (صانع تحف معدنية بدمشق) : ٥٥٠

الحسيني (خزفي) : ٣١١
 حسين صرنايقر : ١٨٩ — ١٩٢
 حصن الدين قلع : ٤٦٤ ، ٤٦٧
 الحكم الثاني : ٣٠ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٥٧٨ ، ٦٣٥
 حلب : ٢٣ ، ٢٨ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ٤٤٤ ، ٥٤٤
 : ٥٤٩ ، ٥٥٣ ، ٥٨٢ ، ٦٠٠ ، ٦٠١ ، ٦٠٢ ، ٦٠٧

الكفيت : ١٠ ، ٤٧٤ ، ٤٩١ ، ٤٩٨ ، ٥٠١ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ ، ٥٣٠ ، ٥٣٣ ، ٥٣٤ ، ٥٥٠ ، ٥٥٤ — ٥٥٩ ، ٥٦٧ ، ٥٧٠ ، ٥٧٢ ، ٥٨٠ ، ٥٧٣

نلسان : ١٢٠ ، ٤٩١ ، ٦٤٢
 نتج (أسرة صينية) : ٢٦٩
 تنيبي : ٣١٧ ، ٣٥٠ ، ٣٥١
 تونس : ٣ ، ١٨ ، ٢٨ ، ٣٣ ، ٤٢ ، ٦١
 : ١١٩ ، ١٢٠ ، ٦٢٨
 تيمورلك (والتيموريون) : ١٩ ، ٢٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٧ — ١١٠ ، ١٢٩ ، ١٥٧ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ١٧٩ ، ١٨٢ ، ١٨٩ ، ١٩٥ ، ٢١٠ ، ٢١٩ ، ٢٩٠ ، ٢٩٩ ، ٣٧٦ ، ٣٧٧ ، ٣٧٨ ، ٤٨٣ ، ٤٨٥ ، ٤٨٧ ، ٥٦٧ ، ٦٠٧ ، ٦١٥ ، ٦٠٨

(ج)

جامع : (انظر مسجد)
 الجزيرة (بلاد) : ١ ، ٣٥ ، ٨٦ ، ٨٨ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ٩٨ ، ١٣٥ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٦٥ ، ١٧١ ، ٣٠٨ ، ٣٣٧ ، ٣٧٤ ، ٣٧٥ ، ٣٧٦ ، ٤٧٨ ، ٥٠٦ ، ٥٠٨ ، ٥٣٠ ، ٥٤٠ ، ٥٤٢ ، ٥٤٥ ، ٥٥٠ ، ٦٠٢ ، ٦٢٧ ، ٦٣٤ ، ٦٣٥
 الجص : ١٠ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٤ ، ٣٧ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٤ ، ٧٤ ، ٧٨ ، ٩٦ ، ١٠٠ ، ١٠٩ ، ١٢١ ، ١٣٤ ، ٢٤١ ، ٣٤٨ ، ٤٤٦ ، ٤٤٨ ، ٤٥٠ ، ٦١٢ ، ٦١٩ — ٦٢٣ ، ٦٢٩

٦٤٢ ، ٦٤١
 جعفر المصنعي : ٤٩٦
 الجلائريون : ١٠١ ، ١٧٩
 جلال الدين القمي (منزلة بالقاهرة) : ٣١
 جندابوس : ٨٧ ، ٨٨
 جنكيز خان : ١٠١
 حنك قلعة (مركز خزفي تركي) : ٣٤٤
 حنوا : ٦٥٨ ، ٦٦٢

حام بشتاك : ٨٠ ، ٨١
حام الزرقاء : (في شرق الأردن) : ٤٧
حام الصرخ : (في شرق الأردن) : ٤٤ ، ٤٧
الحمام الدامسني (بمجهة أبي السعود) : ٦
الحمامات : ٢٨ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٧٦ ، ٨٠ ،
٨١ ، ٢٨٧ ، ١٢٠ ، ١٢٠
حام : ٩٢ ، ٢٥١
الحراء : (انظر قصر الحراء)
حامس : ٣٢٦
حوارين : ٤٤ ، ٥٣
الحيتين : ٢٥٣ ، ٣٧٥
حيدر باشا (المصور التركي) : ٢١٧
حيدر نقاش (مصور إيراني) : ٢١٣
الحيرة : ١ ، ٣٤ ، ٥٢ ، ٦٠ ، ٢٣٦
(خ)
الحانات : ٣٨ ، ٧١ ، ٩٢ ، ٩٦ ، ٩٧ ،
١٠٩ ، ١٢٨ ، ١٤٠ ، ٦٣١
الحاتاه المحاوية : ٦٤٠
الحجاز (خرقى مملوكي) : ٣٢٥
خواسان : ٨٧ ، ٨٨ ، ١٧٨ ، ١٩٤ ، ٣٧١ ،
٣٧٣ ، ٥٣٣ ، ٥٣٥ ، ٥٣٧ ، ٥٣٨ ،
٥٤٠ ، ٦١٣
خربة المقبر (فلسطين) : ٥٣ ، ٦١٩ ، ٦٤٩
خربة المنية (بفلسطين) : ٦٤٩ ، ٦٥٠
الحرف الصيني (اليورسلين) : ٢٩٨ — ٣٠١ ،
٣٢٥ ، ٣٢٠
الحليل : ٤٥٧ ، ٤٦١ ، ٥٨٢
الحوانك : ٢٧ ، ٧٧
خوزستان : ٢٦٢ ، ٤٧٨
خوقند (مدينة في فرغانة) : ٤٨٧ ، ٤٨٨
خير الدين (مهندس جامع السلطان بايزيد) : ١٣٦
فاخرة لأثار الفلسطينية : ٥٣
دار الآثار العربية بالقاهرة : ٢ ، ٤ ، ٦ ، ٩ —
١١ ، ٢٦ ، ٦١ ، ٢٢٥ ، ٢٣٣ ، ٢٣٣ ،
٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٤٧ ، ٢٥٦ ، ٢٦٣ ،
٢٧٩ ، ٢٨٩ ، ٢٨٥ ، ٢٨٣ ، ٢٧٩ ،
٣٠٣ ، ٣٠٥ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣١٤ ،
٣١٦ ، ٣٢٠ ، ٣٢٣ — ٣٣٨ ، ٣٣١

٣٤٣ ، ٣٤٧ — ٣٥٩ ، ٣٦٥ — ٣٧٢ ،
٣٧٨ ، ٣٨١ ، ٣٨٤ ، ٣٨٦ ، ٣٨٨ ،
٣٩٧ ، ٤٢٦ ، ٤٤٥ — ٤٥٢ ،
٤٥٦ — ٤٦١ ، ٤٦٤ ، ٤٧٨ ، ٤٩٣ ،
٤٩٨ ، ٤٩٩ ، ٥٠١ ، ٥٠٨ ، ٥١٤ ،
٥١٧ — ٥٢٤ ، ٥٢٦ ، ٥٢٨ ،
٥٣٣ ، ٥٣٤ ، ٥٣٨ ، ٥٥١ — ٥٦٥ ،
٥٨٥ ، ٥٨٧ ، ٥٨٨ ، ٥٩١ ، ٥٩٣ ،
٦٠٢ — ٦١٢ ، ٦٢٧ — ٦٣٠ ،
٦٣٤ ، ٦٣٩ ، ٦٥٣ ، ٦٥٤
دار الحر (من قصور بني حماد) : ٦٨
دار الكعب المصرية : ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٧ ،
١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٨٠ ، ١٨٩ ، ١٩٢ ،
١٩٣ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٩ ، ٢١٨ ،
٢١٩
داغستان : ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٤٣٣
دامغان : ٢٤٢
داوود بن سلامة الوصلي (صانع تحف ممدنية) :
٥٤٤ ، ٥٤٥
داوود بن يوسف (من سلاطين بني رسول) :
٥٦٢
دايق : ٢٤٧
درا بجر : ٥٩
درايم دراس (مصور هندي) : ٢٢١
دربند : ٤٣٤
درويش (خرقى مملوكي) : ٣٢٥
دري الصنبر (صانع تحف عاجية) : ٣ ، ٤٩٥
لدلايات : (انظر مقرنصات)
دمشق : ١٢ ، ٢٨ ، ٣٢ — ٣٥ ، ٤٠ —
٤٤ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ١٠٧ ، ١٢٠ ، ١٤٤ ،
١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٣ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٢٦ ،
٣٣٩ — ٣٤٦ ، ٣٤٦ ، ٤٢٣ ، ٤٢٤ ،
٤٢٦ ، ٤٣٤ — ٤٣٦ ، ٤٤٢ ، ٤٤٦ ،
٥٤٤ ، ٥٤٩ ، ٥٥٠ ، ٥٥٣ ، ٥٨٢ ،
٦٠٠ — ٦٠٢ ، ٦٠٧ ، ٦١٩ ، ٦٢٠ ،
٦٤٧ ، ٦٤٩
دمياط : ٣٤٢ ، ٣٥٦
الدمان (خرقى قاطمي) : ٣١١
دهلي : ٨٧ ، ٨٩ ، ٩٩ ، ١٠٢ ، ١٢٩

٤٣٧ ، ٥٦٠ ، ٥٦٣ ، ٥٩١ ، ٦٠٣ ،
٦٦٨ ، ٦٣٢ ، ٦٠٤
الرها : ٦٦
روجر الثاني : ٣٥٨ ، ٣٦٠ ، ٣٦١ ، ٤٥٠ ،
٤٩٧
رودس : ٣٣٨ — ٣٤٠
الروكوكو : ١٩ ، ١٤٣
الزوم : ٢٦ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٨٦ ،
٩٤ ، ١٢٠ ، ١٧٥ ، ٢١٤ ، ٢١٠ ،
٣٢٧ ، ٣٩٣ ، ٥٠٤ ، ٥٢٥ ، ٥٨٢ ،
٥٨٥ ، ٦٢٥ ، ٦٤٣ ، ٦٤٧ ،
٦٦٧ ، ٦٥١
الري : ١٣ ، ١٠٠ ، ١٧١ ، ٢٦٠ ، ٢٦٣ ،
٢٦٦ ، ٢٧٠ ، ٢٧٢ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ ،
٢٨١ — ٢٩٢ ، ٢٩٦ ، ٣٢١ ، ٣٧١ ، ٣٧٤ ،
٤٧٥ ، ٥٠٠ ، ٥٦٧ ، ٥٨١ ، ٦١٣ ،
٦١٥ ، ٦١٤
الزجاج : ٣٠ ، ٥٨١ — ٥٩١ ، ٥٩٩ —
٦١٨
زنجان : ٢٧٦
زيادة الله (الاغاي) : ١٤ ، ٦١

(س)

ساحي (خزفي قاطبي) : ٣١١
ساري (مركز خزفي في إيران) : ٢٧١
الساسانيون والأسياباقية : ١٣ ، ٣٢ ، ٤٧ ،
٥٤ ، ٥٤ ، ٩٥ ، ٨٧ ، ١٤٦ ، ١٥٣ ،
١٦٠ ، ١٩٩ ، ٢٤٨ ، ٢٥٣ ، ٢٥٥ ،
٢٦١ ، ٢٦٨ ، ٣١٤ ، ٣٤٥ ، ٣٧٣ ،
٣٧٤ ، ٣٧٦ ، ٤٤٢ ، ٤٤٣ ، ٤٤٥ ،
٤٤٨ ، ٥٠٨ — ٥١٢ ، ٥٢٢ ، ٦١٩ ،
٦٢٠ ، ٦٣٤ ، ٦٤٥ ، ٦٤٧ ، ٦٦٧ ،
٦٦٨
سامرا : ٤ ، ١٣ ، ٣٠ ، ٥٤ — ٦٠ ، ١٤٦ ،
١٤٨ ، ١٥١ ، ١٥٠ ، ٢٥٢ ، ٢٦٠ ،
٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٧٠ ،
٣١٠ ، ٣٢٩ ، ٤٤٢ ، ٤٤٨ ، ٤٧٥ ،
٤٨٣ ، ٥٠٦ ، ٥٨١ ، ٥٨٨ ، ٦٢٧ ،

١٣٠ — ١٣٤ ، ١٥٠ ، ٢١٩ ، ٢٢٦ ،
دهين (خزفي) : ٣٢٣
دوست محمد (مصور إيراني) : ٣٠١
ديار بكر : (أنظر آمد)
دير الال : أرميا : ٣٦
دير النان بمصر القديمة : ٤٥٧
دير الزور : ٦٢٧
ديرسان حيرونيمو San Oeronimo (بالقرب من
قرطبة) : ٥٧٧ :
ديرسانت كاترين (بشبه جزيرة سينا) : ٤٥٧ ،
٤٦١
دير السريان (وادي النظرون) : ٦٢٣
دير قتيرو عقاطمة فاقر : ٤٩٦
دير كادوان (مدينة بريغورد في فرنسا) : ٢٥٦
ديرمار انطيوخس (عصر) : ٦٠٦

(ذ)

ذو النون : ٤٩٧

(ر)

راحوت (مدرسة التصدير الهندية) : ٢٢٧
رباط (أدلة) : ١٢٠ و ١٢٦ و ٢٤٢ ،
٦٤٢
الرباط (من أنواع المائر) : ٢٦ و ٢٧
الرواز (خزفي ملوك) : ٣٢٥
رشت : ٣٨٤
رشيد الدين (الوزير) : ١٦٧ ، ١٧٤ — ١٧٧
رشيد الدين عزري ابن أبو الحسين الرخاقي :
٥٣٣ ، ٥٣٢
الرصاة : ٣١٠ ، ٣٢١ ، ٦٢١
رضا عباسي : ٢١١ — ٢١٣ ، ٢٩٨ ، ٣٠٣ ،
٣٨١
رضوان ابن الخففي : ٦٥
الرفة : ٣٥ ، ٥٤ ، ٩٤ ، ٣٠٨ — ٣١٠ ،
٣٢١ ، ٥٩٩ ، ٦٠٠ ، ٦٢٢
ركن الدولة داوود : ٥٢٩
الروك : ٣٢٦ ، ٣٣٢ ، ٣٣٣ ، ٣٣٦ ،

منبر الجاوي : ٨٠ ، ٨٩ ، ١٤٧
 سوس Suse : ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٦٣ ، ٢٦٦ ،
 ٢٧٠ ، ٥٠٠ ، ٥٨١ ، ٦١٣
 سياوش (المصور) : ٢١٨
 السيت Scythes : ٢٥٥
 سيد قاش (المصور) : ٢٠٠
 سيله sila (نوع من السجاد التركي) : ٤٣٤

(ش)

شارلان : ٥٠٦ ، ٥٠٧ ، ٥٩٩
 الشاعر (خزن ملوكي) : ٣٢٥
 الشافعي (الامام) : ٧٠ ، ١٥٤ ، ٤٦٢ ، ٤٦٣ ،
 ٤٦٤
 الشام : ١ ، ٣ ، ١١ — ١٤ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٣٢ ،
 ٣٣ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٤٠ ، ٤٧ ، ٤٨ ،
 ٥١ — ٥٣ ، ٦٦ ، ٦٩ ، ٧٣ ، ٨٦ ،
 ٨٨ ، ٩٢ ، ٩٨ ، ١٣٥ ، ١٤٢ ،
 ١٤٥ ، ١٤٨ ، ١٥٣ ، ١٧١ ، ٢٤٨ ،
 ٢٥٠ ، ٢٥٣ ، ٢٥٨ ، ٣١٩ ، ٣٢٢ ،
 ٣٢٣ ، ٣٢٧ ، ٣٢٨ ، ٣٤١ ، ٣٤٥ ،
 ٣٦٥ ، ٣٦٧ ، ٣٧٥ ، ٣٨٩ ، ٣٩٣ ،
 ٤٣٦ ، ٤٦٧ ، ٤٧٩ ، ٥٤٠ ، ٥٤٧ ،
 ٥٤٥ ، ٥٤٨ ، ٥٥١ — ٥٦٢ ، ٥٧٧ ،
 ٥٨١ ، ٥٨٢ ، ٥٨٤ ، ٥٨٦ ، ٥٨٧ ،
 ٥٩٩ ، ٦٠٠ — ٦١٥ ، ٦٢٠ ، ٦٢١ ،
 ٦٤٧ ، ٦٤٨ ، ٦٥١ ، ٦٥٥ ، ٦٦١ ،
 ٦٦٧ ، ٦٦٨

الشامي (خزاني ملوكي) : ٣٢٥
 شاه جهان : ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٤٤١
 شاه رخ : ١٧٩ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٦ ،
 ١٨٩ ، ٣٠٣
 شاه شراخ : ٢١
 شاه قولي التبريزي : ٢٠٠ ، ٢١٨
 الشاهنامه : ١٧٧ ، ١٨٠ ، ١٨٩ ، ٢٢٩ ،
 ٢٦١ ، ٢٨١ ، ٢٨٤ ، ٣٨٠
 شجاع بن منه الوصلي (صانع تحف ممدنية) :
 ٥٤١ ، ٥٤٣
 شرف الأيوبي (خزن ملوكي) : ٣٢٥

٦٦٧ ، ٦٤٩
 ساوه : ٢٦٠ ، ٢٦٦ ، ٢٩٠ ، ٢٩٢ ،
 ٣٢١ ، ٣٨٤ ، ٥٨١ ، ٦١٥
 سبيل اسماعيل بك (بالقاهرة) : ٣٢٧
 سبيل رقية دودو : ٣٢٧
 سرقسطة : ٦٢٦ ، ٦٢٧ ، ٦٥٦
 سعد (خزن) : ٣١١ — ٣١٧ ، ٥٩٠
 السلاجقة : ٢٣ ، ٨٠ ، ٨٦ — ٩٦ ، ٩٨ ،
 ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٩ ، ١٣٥ ، ١٣٦ ،
 ١٤٠ ، ١٤٢ ، ١٦١ ، ١٧٠ ، ١٧١ ،
 ١٧٣ ، ٢٥٤ ، ٢٦٨ ، ٢٧١ ، ٢٧٥ ،
 ٢٩٠ ، ٢٩٦ ، ٣٠٨ ، ٣٧٣ ، ٣٦٥ ،
 ٣٧٤ ، ٣٧٥ ، ٤٠٠ ، ٤١٧ ، ٤٦٧ ،
 ٤٧٥ ، ٤٧٨ ، ٤٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨١ ،
 ٤٨٢ ، ٥٢٣ ، ٥٢٧ ، ٥٣٠ ، ٥٣٣ ،
 ٥٣٦ ، ٥٣٧ ، ٥٤٠ — ٥٤٢ ، ٥٤٨ ،
 ٦٣٠ — ٦٣٤ ، ٦٤١ ، ٦٥١ ، ٦٦٠ ،
 سلطانانية (مدينة) : ١٠٢ ، ١٠٩ ، ١٧٣ ،
 ٢٩٠ ، ٢٩٦ ، ٣٨٤ ، ٤٢٤
 سلطان ثاني (من المائر السلجوقية) : ٩٦ ،
 ٩٧ ، ٦٣١
 سلطان محمد (المصور) : ١٩٩ — ٢٠٩
 سلطانياد : ٢٩٠ — ٢٩٧ ، ٣٢١ ، ٤١٦
 سليم الأول : ١٣٥ ، ١٤٢
 سليمان بن عبد الملك : ٤٤
 سليمان القانوني : ٣٩ ، ٢١٧ ، ٢١٨ ، ٣٩٤ ،
 ٤١٣
 سليمان بن مولى (صانع تحف خشبية) : ٤٦٤
 السليمانية (مسجد السلطان سليمان) : ١٣٧ ،
 ١٣٩
 السليمية : (مسجد السلطان سليم) : ١٣٧ ،
 ١٣٨
 سمر قند : ٢٠ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ١٠٢ ، ١٠٨ ،
 ١٠٩ ، ١٠٤ ، ١٧٣ ، ١٧٩ ، ١٨٢ ،
 ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٩٥ ، ٢٣٩ ، ٢٤١ ،
 ٢٧٠ ، ٢٧١ ، ٢٩٠ ، ٣٧٢ ، ٣٧٧ ،
 ٤٨٤ ، ٤٨٧ ، ٦٠٧ ، ٦١٥
 سنان (الهندس) : ١٣٦ ، ١٣٨
 منبر (السلطان السلجوقي) : ١٥٦

٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١٢ ، ٢٩٨ ، ٣٠٣ ،
٣٨٠ ، ٤٠٠ ، ٤٢٠ ، ٤٤١ ، ٤٨٨ ،
٤٩٠ ، ٥٦٧ — ٥٧٠ ، ٥٧٤ ، ٥٧٦ ،
صق الدين (الشيخ) : ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٨ ،
٢٤٣ ، ٢٤٦ ، ٢٩٩ ، ٣٠٣ ، ٣٩٨ ،
٤٠٠

الصقالبة : ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٥٧٨

صقلية : ٣ ، ٦ ، ٩ ، ١٤ ، ٦٢ ، ٦٨ ،
٣٥٨ ، ٣٦٠ — ٣٦٤ ، ٤٤٩ ، ٤٥٠ ،
٤٩٨ ، ٥٠٠ — ٥٠٥ ، ٥١٦ ، ٥٢٣ ،
٥٩٧ ، ٦٥٥ ، ٦٥٧ ، ٦٥٨ ، ٦٦١ ،
٦٦٤

صور : ٥٨٢ ، ٦٠٧

صيدا : ٥٢٥

الصين : ٤٦ ، ٤١ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٦٧ ،
١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٧٩ ،
١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٦ — ١٨٨ ، ٢٤٥ ،
٢٥٠ ، ٢٥٣ ، ٢٥٥ ، ٢٥٨ ، ٢٦١ ،
٢٩٠ ، ١٩٨ ، ٢٩٩ ، ٣٦٧ ، ٣٦٨ ،
٣٧٤ ، ٣٧٦ ، ٥٧٤ ، ٨٥٢ ، ٦٠٢ ،
٦١١ ، ٦٤٧ ، ٦٦٧

(ض)

ضريح الحائثو : ٢٩٦

ضريح بيز بکران : ٦٤١

ضريح بیری عالمدار (ایران) : ٢٤٢ ، ٢٤١

ضريح محمود عادل شاه (ق بیجاپور) : ١٢٩

ضريح محي النبیعی : ٦٣٠

(ط)

طاق بیتان : ٥٠٩

طبرستان : ٤٧٥ ، ٥١٢

طیب علی (خرق طامی) : ٣١١

طشمر (قبه) : ٣٢٧

طنای عمر (الساق الملکی الناصری) : ٥٥٦

طنرايك : ٨٦ ، ٦٣٤ ، ٦٣٥

الغرق الأقصى : ٩ ، ١٦٦ ، ١٧٤ ، ١٧٧ ،

١٨٢ ، ٢٣١ ، ٢٣٤ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ،

٢٦٩ ، ٢٧٢ ، ٢٩٩ ، ٣١٨ ،

٣٤٦ ، ٣٦٨ ، ٣٧٦ ، ٥٦٠

شروان : ٣٨٤ ، ٤٣٤

شعلا : ٣٤٧

شلا : ٢٤٢ ، ٢٤٣

شمس الدين الحيدري (صانع) : ٢٨١

شمس الدين سنقر : ٥٥١ ، ٥٥٢

شريف صبري باشا : ١٤ ، ٢٨١ ، ٢٨٤ ،

٤٣١

شهاب الدين بن فريسي (خرق مملوك) : ٣٢٥

شجائی خان : ١٩٤ ، ١٩٥ ، ١٩٨

شيراز : ٢١ ، ١٠٢ ، ١٠٨ ، ١٢٨ ، ١٨٠ ،

١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٩ ، ٢٩٨ ، ٣٧١ ،

٤٠٩ ، ٤١٦ ، ٤٨٣ ، ٥٦٤ ، ٦١٥ —

٦١٧

الشيخ (خرق مملوك) : ٣٢٥

شيخ زاده محمود : ١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠١

شيخ الصنعة (خرق مملوك) : ٣٢٥

الشيخ عبدة (من مراکز صناعة الزجاج بمصر)

٥٨٦

الشيمة : ٤٤ ، ٦٥ ، ٩٩ ، ١٢٦ ، ١٦٤ ،

١٩٥ ، ١٦٦

(ص)

الصالح طلائع : ٦٧ ، ٦٤ ، ١٥٣ ، ٤٥٩ ،

٤٦٣

الصالح نجم الدين أيوب : ٧٠ ، ٣٢٦ ، ٥٥٠

صرغتمش : ٨٠ ، ١٥٤ ، ١٦٦ ، ٦٣٦

صلاح الدين الأيوبي : ٢٤ ، ٦٥ ، ٦٨ — ٧٠ ،

٩٢ ، ٩٤ ، ٤٥٧ ، ٤٦٤

الصليبيون : ٣ ، ٦٩ ، ٩٤ ، ٣١٠ ، ٣٧٤ ،

٥١٨ ، ٥٥١ ، ٦٠٧ ، ٦٠٩ ، ٦٥٥ ،

٦٥٨ — ٦٦٠

الصفيون : ١٠٢ ، ١٢٤ — ١٢٨ ، ١٦٠ ،

١٧٥ ، ١٨٩ ، ١٩٥ ، ١٩٩ ، ٢٠٣ ،

عبد الرحمن الناصر : ٤٩٦ ، ٥٧٧
عبد الحميد الشيرازي : (المصور) : ٧٠٨ ، ٧٢٠
عبد العزيز (النساج) : ٣٦٢ ، ٣٧٨
عبد العزيز بن سروان : ٣٥
عبد العزيز جاويز : ١٦٤
عبد الكريم القاسي الزريع (خرق) : ٣٧٧
عبد الله (نساج ايراني) : ٣٨٤
عبد الله بن سمد بن أبي سرح : ٣٥
عبد الله بن الفضل : ١٧١ ، ١٧٢
عبد الله بن محمد بن محمود الهمداني (خطاط)
١٦٠

عبد الملك بن عبيد : ٤٨
عبد الملك بن سروان : ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٤٤
٤٤ ، ٦١٩ ، ٦٤٣
عبد الملك بن المصور : ٤٩٦ ، ٦٢٦
عبد الملك النصراني (صانع تحف ممدنية) : ٥١٥ ،
٥١٦
عبد النجار (المروف بابن مبال ، صانع تحف
خشبية) : ٤٦٢
المجبل (خرق ملوكي) : ٣٧٤

المراق : ٣ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٨ ، ١٩ ، ٣٠ ،
٣٣ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٨٦ ، ٨٨ ، ٩٧ ،
١٠١ ، ١٠٤ ، ١٦٥ ، ١٧٠ ، ١٧١ ،
١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٩١ ، ٢٤٠ ، ٢٤٣ ،
٢٥٠ ، ٢٥٨ — ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٤ ،
٢٦٦ ، ٣١٠ ، ٣٢٠ ، ٣٣٢ ، ٣٦٩ ،
٣٧٥ ، ٤٩٨ ، ٥٠٢ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ ،
٥١٥ ، ٥٢٣ ، ٥٢٩ ، ٥٤٧ ، ٥٤٨ ،
٥٤٩ ، ٥٨٢ ، ٥٨٨ ، ٥٩٤ ، ٥٩٩ ،
٦١٣ ، ٦٢٦ ، ٦٥١

مجمي (خرق مملوكي) : ٣٢٥
عز الدين (صانع تحف خشبية) : ٤٨٤
العزيز الأيوبي سلطان حلب : ٥٤٤ ، ٥٥٠
العزيز بالله : ٦٤ ، ٣٥٢ ، ٣٥٤ ، ٣٨٩ ،
٤٥٥ ، ٥٩٤
عقلان : ٤٥٧
عشاق : ٤١٩ — ٤٣٤
عضد الدولة : ٤٧٨

فلاح بن رزيك : ٦٤
طليطلة : ١٢٠ — ١٢٣ ، ٤٩٧ ، ٥٧٨ ،
٦٥٧ ، ٦٥٨ ، ٦٥٩
طهران : ٢٤ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٤٨٨ ،
٥٣٤ ، ٥٣٧ ، ٥٤٦ ، ٦١٥
طهاسب : ١٥٨ ، ١٧٨ ، ١٨٩ ، ١٩٠ ، —
١٩٩ ، ٢٠٤ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ،
٢٢٠ ، ٢٢١
طوس : ٨٩
الطوليونيون : (انظر أحمد بن طولون)

(ظ)

الظاهر أبو سمد نصر الله : ٦٠٤
الظاهر ببرس : ٢٤ ، ٢٤ ، ٧١ ، ١٥٣ ،
٣٢٦ ، ٦٣٩ ، ٦٤٨
الظاهر (الحنية الماطي) : ٣٥٣

(ع)

العادل الأيوبي : ١٥٤ ، ٤٦٤
عاس الأكبر (الشاه) : ١٢٤ ، ٢٠٩ ،
٢١٠ ، ٢١٢ ، ٢٩٩ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ ،
٣٨٣ ، ٣٨٦ ، ٤٠٩ ، ٤١٥ ، ٥٧٦
عباس الثاني (الشاه) : ٢١٤
العباس بن الحسن (وزير القنديل بالله) : ٣٧٢
العباسيون : ١٣ ، ٣٢ ، ٥٤ ، ٥٩ ، ٨٦ ،
٩٨ ، ١٠١ ، ١٦٤ ، ٢٦٠ ، ٢٦٣ ،
٢٧٥ ، ٣٤٨ ، ٣٤٩ ، ٣٥٨ ، ٣٦٩ ،
٣٧٢ ، ٤٤٢ — ٤٥٠ ، ٤٩٠ ، ٤٩٣ ،
٥٠٦ ، ٥٠٩ ، ٥٢٢ ، ٦١٩ ، ٦٢٢ ،
٦٢٣ ، ٦٢٦ ، ٦٤٩ ، ٦٥١
عنان بن سلمان النخجواني : ٥٣٨
عنان بن عفان : ٣٣ ، ٣٦٤
عبد الرحمن بن (بان) (صانع تحف عاجية) : ٤٩٧
عبد الرحمن بن عبد الله الرشيدى : ٥٣٢
عبد الرحمن الصوفي : ١٨٥ ، ١٨٦ ،
مدد الرحمن كتنخدا : ١٥ ، ٦٢

٤٤٩٣، ٤٤٧٧، ٤٦٤ — ٤٥٦ — ٤٥٢

٤٥٥٣ — ٥٥٠، ٤٥٤٤، ٥٥٠٩، ٤٩٨

٦٣٩ — ٦٣٦، ٥٠٦ — ٥٥٦

لايتباي : ٨٢، ٧٨، ٧٧، ٦٣ — ٨٤

٤٥٥٩، ٤٤٧٢، ٤٦٩، ١٥٣، ١٤٦

٦٤٠، ٦٣٩، ٦١٢، ٦٠٩، ٦٠٨

القباب : ٢٧، ٢٩، ٢٨، ٢٦، ٢٤، ٩

٤٧٩، ٧٨، ٧٦، ٦١، ٤٨، ٤٥

٩٠٢، ٩٢، ٩٠، ٨٨، ٨٧، ٨٠

١٣٠، ١١١، ١٠٧، ١٠٥، ١٠٣

١٤٠، ١٣٩، ١٣٨، ١٣٦، ١٣١

١٥٢ — ٦٥٢، ٦٤٩، ١٥٤

القبط : ٣٢، ٣٣، ٣٦، ٣٧، ١٥٣

٣١٦، ٣٦٠، ٢٤٩، ٢٣٠، ١٦٠

٤٥٤، ٤٥٢، ٢٤٧، ٣٤٥، ٣١٧

٤٦٧، ٥١٩، ٥٠٨، ٥٠٤، ٤٩٣

٦٦٨

قبة ميريس (بدمشق) : ٦٥٠، ٦٤٩

قبة الصالح نجم الدين : ٦٥٢

قبة الشافعي (الإمام) : ٧٠، ١٥٤، ٤٦٤

قبة الصخرة : ٣٣، ٣٦ — ٣٩، ٤٠، ٤٤

٤٦٩، ٤٤٣، ٤٤٢، ٢٥٢، ٥٢

٦٤٨، ٦٤٦ — ٦٤٣، ٦٢٠

قبة للنوفى (عبد الله) : ١٥٤

قبة يونس الدوادار : ١٥٤

قراماغ : ٤٠١، ١٦٦

قراقوش بهاء الدين : ٦٩، ٧٠

القراطة : ٦٠

قرطبة : ١١١، ١٢٣، ١٥١، ٢٢٢

٤٦٤، ٦٢٣، ٥٧٧، ٤٧٦، ٤٩١

٦٥٧، ٦٠٧

القرم : ١٣٥

قرة بن شريك : ٣٤

قزوين : ٢٤، ٢٠٠، ٣٧١، ٤١٦

٦٣٣

القسطنطينية : (انظر استانبول)

القصر الأبيض (الماضية) : ٦١

٤٤٢، ٥٠٣، ٥٤، ٦١، ٦٨، ٧٩

٨٠، ٩٠، ١٠٢، ١٠٥، ١٠٩

١١٢، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٧، ١٤٢

٢٢٦، ٢٤٤، ٢٤٩، ٢٩٥، ٢٩٦

٢٩٨، ٢٩٩، ٣٠٣، ٤٣٦، ٤٤٢

٤٤٣، ٤٤٧، ٥٠٦، ٦٤٣ —

٦٥٤، ٦٧٧

الفضل بن ربيع : ٣٤٧

القدر (خرق مكي) : ٣٢٥

فلسطين : ٣٢، ١٤٨، ٤٥٧، ٥٨٢، ٥٩١

٦١٩، ٦٤٩، ٦٦٩

فلورنسة : ٣١٨، ٣٢٦، ٥٠١، ٥٠٢

٥٢٣، ٥٩٧، ٦٦٢، ٦٦٤

القيوم : ٣٢٠، ٣٤٩، ٣٥٠، ٥١٠، ٥٢١

٥٨٦، ٥٥٩

(ف)

قرايين : ١١٠

(ق)

قاسم بن علي غلام إبراهيم الوصلي (صانع تحف

معمدية) : ٥٤٤

قاسم علي : ١٩٤، ١٩٨

قاشان : ١١٠، ١٢٨، ٢٧٢، ٢٧٨ —

٢٨١، ٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٩، ٢٩٠

٢٩٢، ٢٩٨ — ٣٠١، ٣٧١، ٣٧٧

٣٨٤، ٣٨٦، ٣٨٨، ٣٩٩، ٤٠٠

٤٠٢، ٤٠٤، ٤١٦

قاي باي الحركة : ٦٠٦

القاهرة : ٢، ٤، ٩، ١٠، ١٤، ٢٤، ٢٨

٣٠، ٦١، ٦٢، ٦٥، ٦٦، ٦٩

٧٣، ٧٧، ٨٠ — ٨٤، ١٣٩، ١٤١

١٤٦، ١٥٣، ١٦٠، ٢٥٦، ٣٦٤

٢٩٤، ٣١١، ٣١٢، ٣٢٧، ٣٣٧

٣٤٨ — ٣٥٩، ٣٦٥، ٣٧٢، ٣٧٨

٣٨١، ٣٨٤، ٣٨٦، ٤٣٦، ٤٤٥

قصر الحلابات : ٤٧
 قصر عمره : ٤٤ — ٤٨
 القطن : ٦٩
 قلع ارسلان الثاني : ٤٨١
 قلعة الجبل : ٧٤ ، ٦٩ ، ٧٣ ، ٨٠ ، ٩٣٩ ، ١٤١
 قلعة حلب : ٧٣ ، ٩٤
 قلم كار : ٣٨٨
 قم : ١٢٦ ، ٢٦٦ ، ٣٧٧ ، ٣٨٤ ، ٤٧٥
 القمريات : ٦١٢
 قناطر أبي النجا : ٦٣٩ ، ٦٣٨
 قوصون (الأمير) : ٨٢
 القوط : ٤٦ ، ١٢٣ ، ٣٣٤ ، ٦٦٢
 القوقاز : ٦ ، ٣٠٦ ، ٤٣١ — ٤٣٤ ، ٤٣٣
 قولا : ٤١٩ ، ٤٢٧ ، ٤٢٨ ، ٤٢٩
 قونكة Cuenca (مركز تحف عاجية) : ٤٩٦ ، ٤٩٧
 قونية : ٨٦ ، ٨٨ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٤ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ١٠٩ ، ٢٩٦ ، ٣٣٧ ، ٣٧٥ ، ٤٢٩ ، ٤٣٧ ، ٤٤٧ ، ٤٤٨ ، ٤٤٩
 القيروات : ٣٣ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٦١ ، ٦٥ ، ١١١ ، ١٢٥ ، ٢٥٢ ، ٢٦٤ ، ٤٤٣

(ك)

الكابلاس باللاتينا : ٦٨ ، ٤٥٠ ، ٥٠٢
 كاتدرائية مدينة باييه Bayeux : ٥٢٣
 كاتدرائية بالندية : ٤٩٧
 كاتدرائية بنبلون Pampelune : ٤٩٦ ، ٤٩٧
 كاتدرائية جيرونا Gerona : ٥٧٨
 كاتدرائية زامورا : ٣ ، ٤٩٥
 كاتدرائية سان دني Saint Denis : ٩٩٦
 كاتدرائية سان مارك (البندقية) : ٤١٥ ، ٥٩٣ ، ٥٩٤ ، ٥٩٧ ، ٦١٣
 كاتدرائية سلمكة : ٣٩٠
 كاتدرائية فرمو Fermo : ٥٩٤

قصر أنيضر : ٦٠
 قصر آينه خانه (قصر صفوي) : ١٢٧
 قصر الأمير طائر (القاهرة) : ٨٢
 قصر الأمير قوصون (القاهرة) : ٨٢
 قصر بلسكوارا : ٦٠
 القصر الجعفري : ٥٧ ، ٦٢٦ ، ٦٢٧
 قصر جنة العريف Jeneralife : ٢٧ ، ١١٩
 قصر الجوسق : ٥٧
 قصر جهل ستون : ١٢٧ ، ٤٩٠
 قصر الحمراء : ١١١ ، ١١٠ ، ٤٣٠ ، ٢٦ ، ١١٩ ، ١١٥ ، ١٢٣ ، ١٢١ ، ١٥١ ، ١٥٢ ، ٢٤١ ، ٢٤٣ ، ٣٢٢ ، ٣٣٣ ، ٣٩٢ ، ٤٩٢ ، ٦٢٧ ، ٦٤٢
 قصر الحبر : ٥٣ ، ٦١٩
 قصر خراة : ٤٨
 قصر سيروستان (إيران) : ١٠٧
 قصر الطوبة : ٥٣ ، ٤٤٣ ، ٦١٩
 قصر الماشق : ٦٠
 قصر المروس (سامرا) : ٥٧
 قصر المنزة (في صقلية) : ٦٨
 قصر القبة (في صقلية) : ٦٨
 قصر قره سراي : ٩٦ ، ١٠٠ ، ٦٣٢
 القصر المختار (سامرا) : ٥٧
 قصر المشق : ٤٤ ، ٤٨ — ٥٢ ، ٦٠ ، ٢٥٢ ، ٤٤٣ ، ٤٤٥ ، ٦١٩ ، ٦٢١
 قصر المشوق (سامرا) : ٥٧
 قصر المنار : ٦٨
 القصر الماروني (سامرا) : ٥٧
 قصر هزاستون : ٩٦
 قصر هشام (بحيرة الفجر) : ٥٣ ، ٦١٩ ، ٦٤٩
 قصر هشت بهشت : ١٢٧
 القصر الوحيد (سامرا) : ٥٧
 القصور : ١١ ، ٢٦ — ٤٤ ، ٣٠ ، ٥٣ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٨٢ ، ٩٦ ، ١٠٠ ، ١٠٧ ، ١١٥ ، ١١٧ ، ١١٩ ، ١٢٧ ، ١٣١ ، ١٣٣ ، ١٥٣ ، ٢٠٢ ، ٤١٩ ، ٤٢٠ ، ٦١٩ ، ٦٢٧ ، ٦٣١ ، ٦٣٢ ، ٦٤٢ — ٦٤٩

(ل)

لاحين (السلطان) : ٦٢٩ ، ٤٦٩ :
لال (مصور هندي) : ٢٢١
لاذيق : ٤٢٧ ، ٤٢٩ ، ٤٣٠
لاهور : ٣٩٦ ، ١٢٩ :
لطب الله بن يحيى بن محمد : ١٨٠
لطنى (خنزى فاطمى) : ٣١١
لؤلؤ بن عبد الله : ١٨
الليتورجيا Leiturgia (نظام) : ٣٣
ليوناردو دافينشى : ٧٥٠ ، ٧٤٨

(م)

ماوراء النهر : ١٠١ ، ١٨٩ ، ١٩١ ، ١٩٥
١٩٨ ، ٢٣٩ ، ٧٤٢ ، ٧٤٤ ، ٧٧٠
٣٧٣ ، ٥١٢
مادهوان آزاد (مصور هندي) : ٢٢٣
المآذن : ٩ ، ٢١ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٤٢ ، ٤٣ ،
٤٧ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦٤ ، ٧٥ ،
٧٨ ، ٨٠ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ١٠٠ ،
١٠٨ ، ١٣٠ ، ١٣٨ ، ١٤٤ ، ١٥٠ —
١٥٢
مارستان قلاوون : ٤٩٨
مازندران : ١٢٤ ، ٤٨٧
ماتفة : ٣٢٣ ، ٣٣٤ ، ٣٨٩
المأمون : ٣٩ ، ٢٣٦ ، ٦٤٣
ماتوهار (مصور هندي) : ٢٢٣ ، ٢٢٤
ماني والماتوية : ١٦٦ ، ١٩٠
متاحف برلين (القسم الإسلامى) : ١٦ ، ١٦٠ ،
٤٩ ، ٥٨ ، ١٨٤ ، ١٨٥ ، ٢١٢ ،
٢١٣ ، ٢٢١ — ٢٢٤ ، ٢٤٠ ، ٢٥٤ ،
٢٥٧ ، ٢٧٣ ، ٢٧٥ ، ٢٧٨ ، ٢٨٠ ،
٢٨٢ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ ، ٣٠٠ ، ٣٢٦ ،
٣٣٤ ، ٣٤٩ ، ٣٦٨ ، ٣٧٧ ، ٤٠٣ ،
٤٠٨ ، ٤١٠ — ٤١٤ ، ٤١٨ ،
٤٢١ ، ٤٢٢ ، ٤٣٣ ، ٤٣٥ — ٤٣٨

كادرائة كراكاو : ٥٩١
كادرائة كوار Coire بسويسرا : ٥٢٣
كادرائة مدن Minden بروسيا : ٥٩١
كادرائة ملبرستاد : ٥٩١
كادرائة وورترج Wurzburg : ٥٠٧
كازاك (سجاد) : ٤٢٣ ، ٤٢٤
كازرون : ٣٧١
الكامل (السلطان الأيوبي) : ٦٩ ، ٧٠ ، ٦٤
كامل غالب باشا : ٣٢٩
كشميا (الأمير) : ٥٥٦
الكشمية (منارة) : ١٤٥ ، ١٤٦
كثير بن عبد الله (خنزى) : ٢٦٧
كربلاء : ٦٠
الكسركد : ١٦٤ ، ٣٧٥
كرستان : ٤١٦

كرمان : ١٠١ ، ٢٩٨ ، ٣٠٠ ، ٤٠٠ ،
٤١٦ ، ٤٧٨
كرمانشاه : ٤١٦
كشمير : ٢٢٣
الكسبة العريقة : ٣٤٧ ، ٦٥١
كال الدين (مهندس إسرائى) : ١٤٢
كنيسة أبى سيفين (بمصر القديمة) : ٤٥٤
كنيسة سان كاتالدو فى پارمو : ٦٥٧
كنيسة سانت آن (بمدينة آبت بفرنسا) : ٣٥٣
كنيسة الست بربارة (مصر القديمة) : ٤٥٢
كنيسة مارية البيضاء (جلايطلة) : ١٢٢ ، ١٢٣
كنيسة المورتورانا Sainte Marie del L'Amiral
(پارمو) : ٦٨ ، ٤٥٠
كوبا : ٤٣١ ، ٤٣٤
كوبيجى (خنزى) : ٣٠٥ — ٣٠٧
كوتاهية : ٣٢٧ ، ٣٤١ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤
كوردمس Giordès : ١١٩ ، ٤٢٥ ، ٤٢٧ ،
٤٢٩ —
الكوفة : ١١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ١٧٧ ، ٢٣٦
كومبرون Gombroon (خنزى) : ٣٠١
الكيانين : ٥٠٥ ، ٥٠٩
كيقباد : ٣٧٥ ، ٣٧٦
كيكاسوس (أبو الفتح) : ٩٢ ، ٤٨٢

المتحف البريطاني : ١٨٠ ، ١٧٩ ، ١٥٨ ،
 ١٩٤ ، ٢٠١ — ٢٠٢ ، ٢١٧ ، ٢٧٧ ،
 ٣٢٣ ، ٣٢٠ ، ٣١٩ ، ٣٠٩ ، ٣٠٢ ،
 ٣٣٦ ، ٣٤٠ ، ٣٤٣ ، ٣٦٤ ، ٤٦٩ ،
 ٥٠٢ ، ٥٠٤ ، ٥٠٥ ، ٥١٨ ، ٥٣٤ ،
 ٥٣٧ ، ٥٣٩ ، ٥٤١ ، ٥٤٢ ، ٥٤٤ ،
 ٥٤٥ ، ٥٨٩ ، ٦١٥ ، ٦١٦ ، ٦٦٣ ،
 ٦٧٠
 متحف بنفاد : ٦٢١
 متحف بودابست : ٦٥
 متحف بورت دي هال Porte de Halle بروكسل :
 ٥٧٢ ، ٥٧٣
 متحف بولدي بدزولي Poldi Pezzoli في ميلان :
 ٤٠٠
 المتحف البارمي بمدينة استوكهولم : ٤١٨
 متحف تاريخ الفن بمدينة فينا : ٥٧٢ ، ٥٧٤ ،
 ٥٩٧ ، ٥٩٨
 متحف تيليس : ٥٣٥
 متحف جاردنر بمدينة وستن : ٢١٧
 المتحف الجرماني في نورنبرج : ٥٩١
 متحف جوبلان ماريوس : ٣٩٩
 المتحف الحر في مانتويل : ٥٦٧
 المتحف الحر في باريس : ٥٦٥
 المتحف الحر في براين : ٥٦٥ ، ٥٦٧ ، ٥٧٤
 المتحف الحر في موسكو : ٥٦٧
 متحف دسلدورف : ٦٧٣
 متحف دمشق : ٥٣ ، ٤٥٧ ، ٦١٩ ، ٦٢٠
 متحف دواي Douai : ٥٩٩
 متحف سرقسطه : ٦٢٧
 متحف شارتر Chartres : ٥٩٩
 متحف الشعوب في ميونخ : ٥٦٥
 متحف طوغا بوسراي ماستانبول : ٢٣١ ، ٢٧٠ ،
 متحف الفرقة التجارية بمدينة ليون : ٢٧٦
 متحف غوطا : ٥٩١
 متحف فردلانج بمدينة اتربروك Innsbruck :
 ٥٤٨ ، ٥٤٩
 متحف فلورنس : ٥٠٢ ، ٥٠٦ ، ٥٤٦
 متحف فرير Freer Gallery of Art بوشنجن :
 ١٩٦ ، ٢١٨ ، ٤٧٨ ، ٥٤٠ ، ٥٥١

٤٧٩ ، ٤٨٨ ، ٤٩٢ ، ٤٩٣ ، ٤٩٩ ،
 ٥٠٠ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣ ، ٥٠٥ ، ٥١١ ،
 ٥١٦ ، ٥١٧ ، ٥١٩ ، ٥٢٠ ، ٥٢٥ ،
 ٥٢٦ ، ٥٢٨ ، ٥٣٤ ، ٥٤٧ ، ٥٦٠ ،
 ٥٦٥ — ٥٦٧ ، ٥٧٠ ، ٥٧٢ ، ٥٨٣ ،
 ٥٨٤ ، ٥٨٦ — ٥٩٠ ، ٦٠١ ، ٦١٤ ،
 ٦١٩ ، ٦٢٣ ، ٦٣٤
 متحف الآثار الإسلامية في كلية الآداب بجامعة
 فؤاد : ٢٣٢ ، ٣٨٠ ، ٣٩٥ ، ٤٥٣ ،
 ٤٩٣ ، ٤٩٤ ، ٥٨٤ ، ٥٨٥ ، ٥٨٩
 متحف الآثار في بركل : ٣٦٤
 متحف الآثار بمديرية : ٣ ، ٢٣٣ ، ٤٩٥ ،
 ٤٩٧ ، ٥٠١ ، ٥٧٨ ، ٥٧٩ ، ٦٢٥ ،
 ٦٢٦ ، ٦٢٧
 متحف الأجناس والشعوب في برلين : ٢٢٨
 متحف الأرميتاج (لينينغراد) : ٢٧٨ ، ٤٨٥ ،
 ٤٨٧ ، ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥٣١ ، ٥٣٥ ،
 ٥٣٦ ، ٥٦٥ ، ٥٦٩ ، ٥٧٦ ، ٥٩٧
 متحف الأساعة للملكي بمدينة استوكهولم : ٥٧٣
 متحف استانبول : ٤٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨٢ ،
 ٦٣٢
 متحف استوكهولم : ٣٧٩
 متحف اشمول في أكسفورد : ٣٤١
 متحف أكاديمية العلوم بالأوكرين : ٤٤٦
 للتحف الألمانى بنورنبرج : ٥٩١
 متحف امستردام Rijksmuseum : ٥٩١ ،
 ٥٩٢
 المتحف الأهل في الرمو : ٩ ، ٣٣٣ ، ٤٥٠
 للتحف الأهل بطهران : ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٢٧٠ ،
 ٢٨٨ ، ٢٨٩
 المتحف الأهل في ميونخ : ٨ ، ٤٥٠
 متحف الأوقاف في استانبول : ٤١٧
 متحف البارجلو بمدينة فلورنس : ٣١٨
 متحف باردو في تونس : ٦٢٨
 متحف برزلاو : ٥٩١
 متحف بناكى (اثينا) : ٤٤٢ — ٤٤٤ ، ٤٤٧ ،
 ٥٠٢ ، ٥٠٥ ، ٥٢٢ ، ٥٢٤ ، ٥٦٨ ،
 ٥٦٩ ، ٥٩١
 المتحف الباتاري بمدينة ميونخ : ٥١٦

٢٣٧ ، ٢١٥ ، ٢١٤ ، ٢٨٢ ، ٢٨١
٤١٨ ، ٤٩٦ ، ٢٧٢ ، ٢٧١ ، ٢٣٩
٥٥٠ ، ٥١٨ ، ٥٣٧ ، ٥١٨ ، ٥١٥
٦١١ ، ٦٠٦ ، ٥٩٦ ، ٥٩٥ ، ٥٥٥

متحف التروبوليان بنيويورك : ١٧٢ ، ١٧١
٢٩٦ ، ٢٧٨ ، ٢٧٠ ، ٢٢١ ، ٢١٥
٢٠٨ ، ٢٠٧ ، ٢٠٤ — ٢٠٠ ، ٢٩٩
٤٠٢ ، ٢٩٧ ، ٢٩٠ ، ٢٨٧ ، ٢٧٢
٤٨٧ ، ٤٨٤ ، ٤٨٣ ، ٤٧٨ ، ٤٤٣
٥١٠ ، ٤٩٩ ، ٤٩٣ ، ٤٩٠ ، ٤٨٨
٥٦٧ ، ٥٦٤ ، ٥٦٢ ، ٥٤٢ ، ٥٣٨
٦١١ ، ٦٠٨ ، ٦٠٤ ، ٦٠٢ ، ٥٦٩
٦٤١ ، ٦٣٢ ، ٦٢٢ ، ٦١٢

متحف المنسوجات بمقاطعة كولومبيا بأمريكا : ٣٨٥

متحف المنسوجات بمدينة ليون : ٥٤٠ ، ٤٠٢ ، ٦٧٤

متحف همرج : ٦٦٦

المتحف الوطني لصور في لندن : ٢١٦

التوكل : ٥٤ ، ٥٧ ، ٦٠

المجموع الأسباني للملوم التاريخية بدميد : ٣٨٩

مجموعة أراكيل نوبار باشا : ٣١٨

مجموعة أشيرد : ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٧

مجموعة اندجودجان : ٤٨٣

مجموعة السبعة يارافينشلي : ٤١٦

مجموعة باربري : ٥٥٠

مجموعة باريش ولس : Parish Watson : ٢٨٧

٢٨٧

مجموعة بنلر (الدكتور) : ٥٧١

مجموعة بلاكس Blacas : ٥٤٢

مجموعة بكلي Buckley : ٦١٣

مجموعة السكونيس دي بهاج في باريس : ٣٢٠

٥٩٩

مجموعة بورنسكي : ٥١٠ ، ٥٣١ ، ٥٣٣ ، ٥٣٥

٥٣٧

مجموعة بيتل peytel : ٣٨

مجموعة جرانده كريسنيان : ٤٢٢

مجموعة جينيكيان : ١٨٢ — ١٨٤

مجموعة جودمان Godman : ٦١٧

مجموعة دوق دارنبرج Duc d'Arenberg : ٥٥٠

متحف فكتوريانو البرت : ٢٣٠ ، ٢٥١ ، ٢٨٢

٢٩٦ — ٢١٥ ، ٢٦٢ ، ٢٦٤

٢٩٨ ، ٢٩٦ ، ٢٩٠ ، ٢٨٢ ، ٢٧٥

٤٠٠ ، ٤٥٧ ، ٤٦٤ ، ٤٦٧ ، ٤٦٩

٤٩٠ ، ٤٩٤ ، ٤٩٨ ، ٤٩٩ ، ٥٠٢

٥٢٨ ، ٥٢٩ ، ٥٣٠ ، ٥٤٢ ، ٥٤٣

٥٤٥ ، ٥٧١ ، ٥٨٥ ، ٥٩٦ ، ٥٩٧

٦١٣ ، ٦٥٢ ، ٦٥٤

متحف الفنون في بنسلفانيا : ٦٣٤ ، ٦٣٥

متحف الفنون التطبيقية ببرلين : ٣٩٠ ، ٣٩١

متحف الفنون الجميلة بمدينة بوست : ٢١٣ ، ٤٤٠

٥٢٧ ، ٥٢٢ ، ٦٢٤

متحف الفنون الزخرفية بباريس : ١٨ ، ١٨١

١٨٣ ، ٣٤١ ، ٤٤٣ ، ٤٠١ ، ٤٠٢

٥٤٤ ، ٥٤٥ ، ٥٦١ ، ٦٧١

متحف الفنون الصناعية في فينا : ٢٢٠ ، ٤٣٩

٤٤٠

متحف فيش Vich باسبانيا : ٣٩١

متحف فينا : ٤٠٢

المتحف القبطي بالهجرة : ٣٦ ، ١٦١ ، ١٦٢

١٦٣ ، ٤٥٢ ، ٤٥٧ ، ٥٢١

متحف قرطبة : ٥٧٧

متحف قصر أروزالانيا بمدينة موسكو : ٥٧٣

متحف قصر بارجلو (فورتسه) : ٥٠١ ، ٥٠٢

٥٢٢

متحف قصر حلسان طهران : ٥٣٤ ، ٥٣٧

٥٤٦ ، ٥٤٧ ، ٦١٥

متحف قونية : ٤٨٢ ، ٦٣١

متحف القصر فريدريك (برلين) : ٤٩

متحف مدينة كاسل : ٥٧٨ ، ٥٧٩

متحف كارني بباريس : ٣٣٩ ، ٥٠٢

متحف السكونز في فينا : ٣٦١

متحف كليفلاند : ٢٧٤ ، ٢٧٥

متحف كوبريون بنيويورك Cooper Union :

٣٨٩

متحف كوينهاجن : ٥٦٧

متحف القوفر : ١٣ ، ١٧٢ ، ١٧٧ ، ٢٠٧

٢٠٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤٢ ، ٢٥٥ ، ٢٦٣

مجموعة جبلية : ٢٧٠
مجموعة رابنو : ٣٧٤
مجموعة روبرت دي روتشيلد : ٦٠٦
مجموعة ستراوس Strauss : ٦١٧
مجموعة ستورا : ٥٢٧ ، ٥٤٤ ، ٦٣٤
مجموعة شريف صبرى باشا : (انظر شريف صبرى باشا)
مجموعة شيرتزيق : ١٩٤
مجموعة علي ابراهيم ماشا : (انظر علي ابراهيم ماشا)
مجموعة فوكيه : ٣١٨
مجموعة كارتييه Cartier : ٢٠٥
مجموعة كرايد : ٣١٨
مجموعة كلسيان : ٣١٥ ، ٣١٣ ، ٢٦٨ —
٣٤٤ ، ٣١٨
مجموعة كوت : ٣١٧ ، ٣١٦
مجموعة كيموريان : ٤٩٠ ، ٤٤٤
مجموعة مور Moor : ٣٠٢ ، ٢٧٥
مجموعة نازار آغا : ٤٩٠
مجموعة نيجات ربي Nejat Rabbi : ٢٦٢
مجموعة هراي : ٥٢٢ ، ٥٢٤ ، ٥٢٦ ، ٥٢٨
٥٣٢ ، ٥٣٤ ، ٥٣٦ ، ٥٣٨ ، ٥٦٢ ،
٥٦٣ ، ٥٦٥ ، ٥٩٣
مجموعة يوسف كمال : (انظر يوسف كمال)
مجموعة يومورفوبولوس Eumorfopoulos :
٢٧٢ ، ٢٨١ ، ٢٨٣ ، ٢٩٤ ، ٢٩٦
الحارثي : ٢١ ، ٢٢ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٤٠ ،
٤١ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٤ ، ١١١ ، ٢٧٦ ،
٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٩٦ ،
٢٩٨ ، ٢٩٩ ، ٣٣٧ ، ٤١٦ ، ٤٩٥ ،
٤٢٧ ، ٤٥٨ — ٤٦٠ ، ٤٦٢ ، ٤٨٨ ،
٥٠١ ، ٦١٩ ، ٦٢١ ، ٦٢٤ ، ٦٢٩ ،
٦٣٠ ، ٦٣٢ ، ٦٤١ ، ٦٥٢ ، ٦٥٤ ،
٦٧٠
الهاقني (خط فارسي) : ٢٧٧
محمد الثالث (من بنى نصر) : ٥٧٨
محمد بن أبي طاهر (خرق) : ٢٧٨
محمد بن خنك الواصل (صانع تحف معدنية) : ٥٤٤
محمد بن رفيع الدين شيرازي (صانع تحف معدنية) : ٥٦٤

محمد بن الزين (صانع تحف معدنية) : ٥٤٨
محمد بن عبيدون (صانع تحف معدنية) : ٥٤٥
محمد بن سنقر البغدادى السنانى (صانع تحف معدنية) :
٥٥٥
محمد بن محمد بن عثمان (البناء الطوسى) : ٩٠
محمد بن القاسم : ٤٦
محمد أغا (الممارى) : ١٣٨
مقصود الفاشنى (صانع سجاد) : ٣٩٨ ، ٤٠٠
محمد بن علي الفيس الصفار : ٥٢٣
محمد بن السلطان محمود بن أيوب : ٢٥١
محمد بيك المحسى (الممارى) : ٧٧
محمد خان : ١٩١ ، ٣٨٤
محمد زمان (المصور) : ٢١٤
محمد مبدى (الإمام الشيخ) : ١٦٤
محمد علي التبريزي (المصور) : ٢١٣
محمد فقير الله خان : ٢٢٥
محمد قاسم التبريزي (المصور) : ٢١٣ ، ٢١٥
محمد نادر (المصور) : ٢٢٤
محمد يوسف (المصور) : ٢١٣
محمدى (المصور) : ٢٠٠ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ ،
٢١٣ ، ٢٩٨
محمود التيسابورى (خطاط) : ١٥٨ ، ١٩٠
محمد الهروى (صانع تحف معدنية) : ٥٣٥
محمود بن ماسكشاه (السلطان الساجوق) : ٥٠٧
محمود الغزوى : ٨٦ ، ٢٣٩ ، ٢٤١ ، ٤٧٥ ،
٤٧٦
محمود مذهب (المصور) : ١٩٥ ، ١٩٦
محمود مرتضى الحسينى (خطاط) : ١٨٥ ، ١٨٤
المداين : ٦٠ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٧٠ ، ٢٨١ ،
٥٨١ ، ٦١٣ ، ٦٢٠
المدراس : ٢٢ — ٢٦ ، ٦٢ ، ٦٥ ، ٦٨ ،
٧١ ، ٧٣ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٩ ،
٩٠ — ٩٢ ، ٩٤ ، ٩٦ — ٩٨ ،
١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١٣ ، ١٢٦ ، ١٥١ ،
٤٦٩ ، ٤٧٠ ، ٦٢٦ ، ٦٥٢ ، ٦٥٤
المدجنون : ١٨ ، ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ،
٦٢٤ ، ٦٥٦ ، ٦٥٨ ، ٦٧١ ، ٦٧٥

مدرسة ابن يوسف براكش : ٦٧٦
مدرسة أبو بكر مزهر : ٤٧٠ ، ٤٦٩
المدرسة الانطاوية (القاهرة) : ٦٥٢ ، ٦٢
مدرسة الحاي اليوسني (بالقاهرة) : ٤٦٩
المدرسة البسطة : ٤٦٩
المدرسة الجوهريه : ٦٢
مدرسة خرحد : ١٠٧ ، ١٠٨ ، ٣٠٣
مدرسة رود البلاد (Rhodes Island) لقنون
بالولايات المتحدة : ٤٨٦
مدرسة شاه رخ عدية خرحد : ٣٠٢
المدرسة الصالحه : ٧٠
مدرسة صبر جالي : ٩٠ ، ٦٣١
المدرسة الطبرسية (بالجامع الأزهر) : ٦٢ ،
٦٥٢ ، ٦٥٤
المدرسة القفريه بالقاهرة : ٤٦٩
مدرسة قبحاس الإسماعيلي : ٤٦٩
مدرسة فريه طاي (قونية) : ٩١
المدينة النورة : ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٦ ، ١٦٨ ،
٢٣٦ ، ٢٤٧ ، ٥٥٩
مدينة الرهراء : ٣٠ ، ٣٣٢ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦ ،
٥٧٧ ، ٥٨١ ، ٦١٨ ، ٦٢٤
الرباطين : ١٧ ، ١١١ ، ١١٣ ، ١٢٠ ، ٣٨٩ ،
٤٩١ ، ٤٩١ ، ٦٤٢ ، ٦٥٧
مراد (الصور) : ٢٢٢ ، ٢٢٣
مراكش : ١١٣ ، ١١٠ ، ١٨٤ ، ٣ —
١١٥ ، ١٢٠ ، ١٤٥ ، ١٥١ ، ٢٤٢ ،
٢٤٣ ، ٢٣٢ ، ٢٣٨ ، ٢٩١ ، ٦٢٦ ، ٦٤٢
مراد الثالث : ٢١٦ ، ٣٣٧
مرسة : ٣٨٩ ، ٥٧٨
مراد : ٨٩ ، ٢٧٢ ، ٣٧١ ، ٣٧٧ ، ٥٤٠
مراد الثاني : ٢ ، ٥٠٨ ، ٥٠٩ ، ٥١٠
ميرك نقاش : ١٩٠ ، ١٩٨
الزفة (بالأندلس) : ٣٨٩ ، ٥٠٧ ، ٥٧٨ ،
٦١٨
الاستبل باقة : ٣٥٣ ، ٣٥٦ ، ٥٥٨
الستنصر : ٩٦ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٣٥٣ ، ٣٥٤ ،
٣٨٩ ، ٤٥٥ ، ٤٥٧ ، ٤٥٨ ، ٥٢٣ ،
٦٢٩

مسجد ابن طولون : ٢٤ ، ٣١ ، ٥٤ —
٥٦ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٥٣ ،
٤٦٩ ، ٦٢٣ ، ٦٢٩
مسجد أبي دلف : ٥٤
مسجد أبي الملا : ٤٧٠
مسجد أحمد شاه (في ديوركي) : ٩٨ ، ٩٩
مسجد أحمد يسوي (تركستان) : ٤٨٤
المسجد الأخضر في بروسه : ٣٣٧
المسجد الأزرق (في تبريز) : ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٠٩
المسجد (الجامع) الأزهر : ٦٢ ، ٦٣ ، ١٤٨ ،
٤٥٠ ، ٤٥٨ ، ٦٣٠ ، ٦٥٤
مسجد الأنغر (الفاكهاني) : ٥٥٩
مسجد آبي سقر : ٨٠ ، ٦٣٩
المسجد الأقصى : ٢٢ ، ٣٣ ، ٣٨ ، ٤٢ ،
٤٤٢ ، ٤٤٢
مسجد الأقمر : ٦٢ ، ٦٤ ، ١٦٦ ، ٥٥٩
المسجد الأموي : ٣٣ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٤٠ —
٤٢ ، ٤٤ ، ١٤٤ ، ٤٤٢ ، ٤٤٦ ،
٦٢٠ ، ٦٤٣ ، ٦٤٧ — ٦٤٩
مسجد أولو (أولو جامع في بروسه) : ١٣٦
مسجد ماي حاكم في قونية : ٤٨٢
مسجد بايزيد عديته اسطام : ٤٨٣
مسجد بايزيد الثاني : ١٣٦
مسجد البصرة : ٣٣ ، ٣٤
مسجد تسامل : ١١١ ، ١١٢
المسجد الحامد باصفهان : ٦٤١
المسجد الجامع قرطنة : ٤٣ ، ٤٥ ، ٦٢٤ ،
٦٢٥ ، ٦٢٧ ، ٦٥٢
المسجد الحامد بقزوين : ٦٣٣
مسجد الحجة في دمل : ١٥
مسجد جوهريشاد : ١٠٣ ، ١٠٤
مسجد الحيوشي : ٦٣٠
مسجد الحاكم : ٦٢ ، ٦٤ ، ٧٧ ، ١٤٦ ،
١٤٨ ، ٤٥٠ ، ٦٣٠
مسجد حيدرية بقزوين : ٦٣٣
مسجد الحامدي : ٦٢١
مسجد خاير بك : ٨٤ ، ٨٥
مسجد الخطيري : ٦٣٩

- مسجد الرقة ٥٤
مسجد الزيتون: ٤٢ ، ٣٣
مسجد صامرا: ٤٧ ، ٥٤ ، ٤٧٥
مسجد السلطان أحمد الأول: ١٧ ، ١٣٨
١٣٩ ، ١٥٠
مسجد السلطان برصاي: ٥٥١
مسجد السلطان حسن: ٢٤ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ٧٥
٧٦ ، ١٤٨ ، ٢٤١ ، ٢٥٢
مسجد سلطان شاه: ٤٦٩
مسجد السلطان شهاب الثاني: ٤٧٤ ، ٥٥٥
مسجد السيدة نفيسة: ٤٥٨
مسجد سيدى عقبة: ٢٣ ، ٤٣ ، ٤٦ ، ٦١
٦٢ ، ١٤٥ ، ٤٤٣ ، ٤٤٥ ، ٤٤٧
٤٤٩ ، ٥٢٣
مسجد شاه بأصفهان: ١٥٠ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٥١
مسجد شاه رنده (مدينة سمرقند): ٤٨٧
مسجد صاحب آغا: ٩٧ ، ١٨٢
مسجد الصالح طلائع: ٦٧ ، ٦٤ ، ١٥٣
٤٦١ ، ٤٦٩
مسجد طينة: ٤٤٩
مسجد الظاهر بيرس الهندقدارى: ٧١ ، ١٥٣
مسجد علاء الدين فى قونية: ٤١٧ ، ٤٨١
٤٨٢
مسجد عمرو: ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ١٢٥ ، ١٥٧
١٩٧
مسجد العمري بقوص: ٤٦١
مسجد العمري: ٤٦٩ ، ٤٧٠
مسجد القورى: ٩٢
مسجد قرايين: ١٠٣
مسجد قانى باى السني أمير أخور: ٨٤
مسجد قجاس (الأمير): ٦١٢
مسجد القروين: ٤٩١
مسجد القصبه: ٤٩١ ، ٤٩٧
مسجد الكبيية: ٤٩١ ، ٤٩٢
مسجد كليان: ١٠٧ ، ١٠٣
مسجد السكوفة: ٣٣ ، ٣٤
- مسجد المارداني: ٨٠ ، ٤٦٩ ، ٤٧٠
مسجد محمد على: ١٣٩ ، ١٤١ ، ١٥٠
مسجد محمد الفاتح: ١٣٦ ، ١٣٧
مسجد النصوريفداد: ٦٢٢
مسجد الهندية: ٦٢
مسجد المؤيد: ٧١ ، ١٤٨ ، ٤٦٩
مسجد الميدان بقاشان: ٢٧٨ ، ٢٨٠
مسجد الناصر محمد: ٧٠ ، ٧١
مسجد ناين: ٥٤ ، ٥٦ ، ٤٧٥ ، ٦٢٣
المسجد النبوي (بالمدينة): ٣٣ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٥٥٩
مسجد بن أحمد النقاش (صانع تحف معدنية): ٥٣٢
مسجد بن قلع ارسلان: ٤٨١
مسلم (حرق): ٣١١ — ٣١٤
مسلمة بن خالد: ٣٤ ، ٣٥ ، ١٤٥
المسيح (عليه السلام): ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٧٠ ، ٢٨١ ، ٣١٧ ، ٥٤٤ ، ٥٥٠ ، ٥٥٢
٥٩٧ ، ٦٢٨
المسيحيون: ١٠١ ، ١٧ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٤٠ ، ٤١ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٦٠ ، ١٦٢ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١ — ١٧٢ ، ٢١٤ ، ٢٢٢ ، ٢٥٨ ، ٢٣ ، ٣٤٤ ، ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٤٠٠ ، ٥٢٥ ، ٥٤٤ ، ٥٤٥ ، ٥٥٠ ، ٥٥١ ، ٦٢٨ ، ٦٣٢ ، ٦٤٥ ، ٦٤٧ ، ٦٥٠ ، ٦٥٧ ، ٦٥٨ ، ٦٦٣ ، ٦٦٩ ، ٦٧٠
مينا: ٦٦٢
المنى: (انظر قصر المنى)
مشهد (مدينة): ١٠٣ ، ١٠٤ ، ٢٧٨ ، ٢٩٠ ، ٢٩٨ ، ٣٨٤ ، ٤١٦
مقيم المصواتي: ٦٣٠
مشهد السيدة رقية: ٤٥٨ — ٤٦٠ ، ٤٦٣
مشهد السيدة غانكة: ٦٣٠
مشهد السيدة كلثوم: ٦٣٠
مصر: ١٠٤ ، ١١٤ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٤

١١٢ ، ١١١ ، ٨٩ ، ٦١
١٥٠ ، ١٤٥ ، ١٤٤ ، ١١٩
٣٢٧ ، ٣٢٦ ، ٢٤١ ، ١٥٦ ، ١٥٤
٤٣٨ ، ٤٣٦ ، ٤٣٤ ، ٤١٨ ، ٣٣٢
٥٩٢ ، ٥٧٦ ، ٤٩٢ ، ٤٩١ ، ٤٩٠
٦٤٢

الفول : ١٨ ، ١٩ ، ٤٤ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ١٠٠
١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٩ ، ١١٠
١٢٩ ، ١٣٥ ، ١٥٧ ، ١٦٠ ، ١٦٧
١٧٣ — ١٧٨ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ٢١٩
٢٢٠ ، ٢٢٦ ، ٢٥٠ ، ٢٧١ — ٢٧٣
٢٨٦ ، ٢٩٠ ، ٢٩٥ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩
٣٧٦ ، ٣٧٧ ، ٣٩٦ ، ٤٣٩ ، ٤٨٣
٤٨٤ ، ٥٤٤ ، ٥٦٢ ، ٥٧٠ ، ٦٠٧
٦٤١

مفتي (نساج إيراني) : ٣٨٤ ، ٣٨٣
الغيرة بن عبد الرحمن الناصر : ٤٩٦ ، ٥٧٨
الفرصات (الدلائل) : ٩ ، ٢٦ ، ٦٤ ، ٦٨
٧١ ، ٧٣ ، ٧٧ ، ٧٩ ، ٨٢ ، ٨٨
٩٧ ، ١١٠ ، ١١٢ ، ١١٧ ، ١٢١
١٢٥ ، ١٣١ ، ١٤٢ ، ١٤٩ ، ١٥١
١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٥٥ ، ١٦٩ ، ١٦٢
القرنزي : ٢٣ ، ٤٤ ، ٦٦ ، ١٤٥ ، ٣٥٨
٣٩٧ ، ٥١٢ ، ٥٢٢ ، ٥٥٣ ، ٥٥٤

المكتبة الأعلى باستانبول : ٢١٨
المكتبة الأعلى بباريس : ١٥٩ ، ١٦٩
١٧٢ ، ١٧٤ ، ١٨٥ ، ١٨٦ ، ١٩٥
١٩٧ ، ٢٠٠ ، ٢١٠ ، ٢١١ ، ٢١٢
٢١٦ ، ٢١٨ ، ٥٠٦

المكتبة البودلية في اكفور : ١٩٨
مكتبة بيريت مورجان : ١٧٣
مكتبة جامعة ادنبره : ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٧٦
١٧٧
مكتبة الجامعة باستانبول : ١٧٨
مكتبة الدولة ببرلين : ٢٢٠
مكتبة بلنز باستانبول : ٢١٣
المكتفي بالله : ٣٤٩
مكة : ٣٨ ، ٤٨ ، ١٦٨ ، ٢٣٦

٦١ ، ٦٩ ، ٧٣ ، ٨١ ، ٩٨ ، ٩٢
١٣٠ ، ١٤٢ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٦
١٥١ ، ١٦٥ ، ٢٣٠ ، ٢٤٠ ، ٢٤٧
٢٤٨ ، ٢٥٠ ، ٢٥٨ — ٢٦١ ، ٢٦٦
٢٩٤ ، ٣١٠ ، ٣١٣ — ٣٢٢ ، ٣٤٠
٣٤٧ — ٣٥١ ، ٣٥٨ ، ٣٦٤
٣٦٨ ، ٣٨٩ ، ٣٩٧ ، ٤٢٤ ، ٤٣٤
٤٣٦ ، ٤٤٥ — ٤٤٨ ، ٤٥٠ ، ٤٥٢
٤٥٤ ، ٤٥٧ ، ٤٦٢ ، ٤٧٠ ، ٤٧٥
٤٧٩ ، ٤٩٣ ، ٤٩٤ ، ٤٩٨ ، ٥٠٠
٥٠١ ، ٥٠٤ ، ٥٠٨ ، ٥١٢ ، ٥١٥ —
٥٢٣ ، ٥٢٧ ، ٥٢٢ ، ٥٤٩ — ٥٥٦
٥٦٠ — ٥٦٢ ، ٥٧٦ ، ٥٧٧
٥٨١ — ٦١٤ ، ٦٢٢ ، ٦٣٦ — ٦٣٨
٦٥١ ، ٦٥٢ ، ٦٥٤ ، ٦٥٥ ، ٦٦١

٦٦٨
المصري (خرق) : ٣٢٣
مصطفى بن فضل الله : ٢١٩
مظفر علي : ٢٠١ ، ٢٠٣ ، ٢٠٧
المظفر يوسف بن منصور عمر : ٥٦١ ، ٥٦٢
المظفرية (الدولة) : ١٠١
معاوية بن أبي سفيان : ٣٤ — ٣٦ ، ٤٤
١٤٥

معاوية بن أبي حاصر : ٤٩٦
المعز : ٥٧
المعتمد : ٥٦٠ ، ٥٧ ، ٥٩
٣٤٨ ، ٣٧١
المعتمد : ٣٤٨ ، ٣٤٩ ، ٣٧١
المز الدين الله : ٦٢ ، ٦٥ ، ٣٥١ ، ٣٥٨
٥٠١ ، ٥٠٠

المز بن باديس : ٤٤٩ ، ٥٢٣
ممن الدين بن غيات (نساج إيراني) : ٣٨٤
المعلم (خرق مملوكي) : ٣٢٥
معهد الفن بفيينا : ٢٧٨ ، ٦١٤ ، ٦١٧
معهد القنون بمدينة ديقويت : ٥٣٠
معين (نساج إيراني) : ٣٨٤
معين (الصور) : ٢١٣ ، ٢١٤
المغرب : ١٥ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٤ ، ٣٠ ، ٣٥

ميلاس : ٤٢٩
ميناني : ١٣ ، ١٧١ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣
ميرهاشم (مصور) : ٢٢٥
الهندي : ٥٧
المهدية : ٦٢٧ ، ٦٢٨
الهندم (خزق مملوك) : ٣٢٥
مؤمنة خاتون : ٢٢ ، ٨٨ ، ٦٥١
المؤيد شيخ (السلطان) : ٧١٠ ، ٨١ ، ٦٠٦
الموحدين : ١٧ ، ١١١ ، ١١٣ ، ١٢٠ ،
١٢١ ، ١٢٣ ، ٤٩١ ، ٦٥٧
موراو Murano : ٦٠٩
مودجور : ٤٢٩ ، ٤٣٠
موسى (خزق مملوك) : ٣٢٥
الموصل : ٨٨ ، ٩٢ ، ١٠٠ ، ٣٤٦ ، ٣٧٥ ،
٤٨١ ، ٥٣٠ ، ٥٣١ ، ٥٤٠ — ٥٤٤ ،
٥٤٧ — ٥٥١ ، ٥٥٣ ، ٦٣١ ، ٦٣٢

(ن)

نادستغ (مصور هندي) : ٢٢١
ناصر خسرو : ٣١٠ ، ٣٥٠ ، ٣٥١ ، ٥٨٦ ،
٥٩٢
الناصر فرج : ٧٧
الناصر محمد بن قلاوون : ٢٤ ، ٧١ ، ٧٣ ،
٧٩ ، ٨٠ ، ٢٥٢ ، ٣٢٥ ، ٣٢٦ ،
٣٦٠ ، ٣٦٧ ، ٣٧٨ ، ٤٥٥ ، ٤٥٧ ،
٤٩٦ ، ٥٥٢ ، ٥٥٤ ، ٥٥٥ ، ٥٥٨ ،
٦٠٦ ، ٦٠٧ ، ٦٣٠ ، ٦٥٢
ناصر الدين خليل : ٦٢٩
ناين : ٥٤ ، ٥٦ ، ٤٧٥ ، ٤٨٣ ، ٦٢٣
النبي عليه السلام : ٥ ، ١٠ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ،
٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ١٤٤ ، ١٦٣ ، ١٦٤ ،
١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٨٧ ،
٢٠٣ ، ٢٠٥ ، ٢٤٦ ، ٣٩٥ ، ٤٧٥ ،
٤٧٧ ، ٤٧٨ ، ٥٢٦ ، ٦٧٠ ، ٦٧٣

التنجف : ١٢٦

نخبوان : ٢٧

ملكشاه (السلطان السلجوقي) : ٩٢ ، ٦٣٢ ،
٦٤٨
الماليك (مملوكي) : ١٥ ، ٣٠ ، ٤٤ ،
٦٢ ، ٧١ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٧٧ ، ٧٨ ،
٧٩ ، ٨٠ ، ٨٤ ، ١٤٢ ، ١٤٦ ، ١٤٨ ،
١٥٣ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ٢٤٨ ، ٢٩٤ ،
٣١٨ ، ٣١٩ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٢٤ ،
٣٢٥ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ،
٣٦٥ — ٣٦٩ ، ٣٦٦ ، ٤٦٢ ، ٤٦٧ ،
٤٦٨ ، ٤٧٠ ، ٤٧٢ ، ٤٧٤ ، ٤٧٩ ،
٤٩٢ ، ٥٠٤ ، ٥٠٢ ، ٥٢٧ ، ٥٥١ —
٥٦٠ ، ٥٦٢ ، ٥٨٠ ، ٥٨٦ ، ٥٩٩ ،
٦٠٧ — ٦١١ ، ٦٣٦ — ٦٣٩ ،
٦٤٤ ، ٦٥٢ ، ٦٥٤ ، ٦٦٢

منار محل : ١٢٥ ، ١٢١

المنابر : ٣٤ ، ٣٥ ، ٧٤ ، ٨٠ ، ١٣٨ ،
١٤٠ ، ١٤٢ ، ١٦٦ ، ٤٤٣ ، ٤٤٤ ،
٤٤٥ ، ٤٤٧ ، ٤٥٧ ، ٤٥٩ ، ٤٦٦ ،
٤٦٧ ، ٤٦٤ ، ٤٦٧ — ٤٧٠ ، ٤٧٩ ،
٤٨١ ، ٤٨٣ ، ٤٩٠ ، ٤٩١ ، ٤٩٧ ،
٥٠١ ، ٦٣٩ ، ٦٤٠

المنافرة : ٦٠

منج (أسرة) : ٢٩٨

النوفى (قبة عبدالله) : ١٥٤

منصور (المصور) : ٢٢٣

المنصور (أبو جعفر العباسي) : ٥٩ ، ٦٢١

المنصور بالله الفاطمي : ٦٥ ، ٤٤٩

للمنصور بن أبي عامر : ٤٩٥ ، ٤٩٦

المنصور قلاوون الصالحى : ٥٥٥

المنصور محمد (الملك) : ٥٥٦ ، ٥٥٧

المنصورة : ٦٥ ، ٥٠١

منيشة Manissès : ٢٣٤ — ٢٣٦

ميرزا على (مصور) : ٢٠٣

ميرخواند : ١٦٨

ميرسيد على : ٢٠١ ، ٢٠٣ ، ٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨

٢٢٠ ، ٢٠٨

ميرعلى التيريزى (الحطاط) : ١٦٩ ، ١٩٦

ميرعلى شير (المصور) : ١٨٩ ، ١٩٠ ، ٢٠٠

٤٤١ ، ٤٧٥ ، ٤٧٦ ، ٥٠٩ ، ٥٠٦ ،
٥٠٧ ، ٥٦٤ ، ٥٧٢ ، ٥٨٠ ، ٥٨٢ ،
٦٦١ ، ٦٦١
هولبين Holbein : ٤١٩ ، ٤٢١ —
٤٢٣ ، ٤٣٧
هولاكو : ١٠١ ، ١٠٢

(و)

الواشي : ٥٧
وادي التطرون : ٦٢٣
ولجان : ٢١٨
الوليد بن عبد الملك : ٣٣ ، ٣٦ ، ٤٠ ، ٤٤ ،
٤٧ ، ٤٨ ، ٦٢١ ، ٦٤٨ ، ٦٤٩
الوليد الثاني : ٥٢

(ي)

ياسقند : ٢٧٦
يحيى (نياح ليراني) : ٣٨٤
يحيى بن محمود بن يحيى بن الحسن الواسطي : ١٧١ ،
١٨٢
يزد : ٢٥ ، ٥٤ ، ١٠٢ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ،
٢٦٨ ، ٣٧١ ، ٣٧٥ ، ٣٧٧ ، ٣٧٩ ،
٣٨٢ ، ٣٨٤ ، ٤٠١ ، ٤١٦ ، ٤٧٨
يزيد بن مونة : ٤٤
يزيد الثاني : ٥٢
ياقعا السالي (الأمير) : ١٦٦
يقوق المنصور (السلطان) : ١١٣
اليمين : ١ ، ٦ ، ٥٦٠ ، ٥٨٢ ، ٦٠٦ ، ٦٦٧ ،
اليهود : ٣٤ ، ٣٦ ، ١٢٢ ، ١٦٢ ، ١٦٤ ،
٣٨٢ ، ٦٣٨ ، ٦٦٩
يوان (اسرة مغولية) : ٣٧٦
يوسف (أبو الظفر) : ٥٥٠
يوسف (خزي) : ٣١١ ، ٣٢٠
يوسف الباعلي : ٥٠٦
يوسف بوشناق : ١٣٩
يوسف كال (الأمير) : ٥٤١ ، ٤١٦ ، ٥٨٩ ،
٦٠٧ ، ٦١٠ ، ٦١١

الفتيليق (خط) : ١٥٧ ، ٢٣٧ ، ٤١٦ ،
٤٨٨
نصر بن أحد الساماني :
نقاش (خزي ملوكي) : ٣٢٥
نعمد بن محمد المامري (صاحب تحفة طاحية) : ٤٩٦
نور الدين محمود : ٨٨ — ٩٢ ، ٩٤ ، ٣٢٦ ،
٤٦٢

النور منديوث : ١٤ ، ٦٨ ، ٣٥٨ ، ٣٦٠ ،
٥٠٢ ، ٦٥٨ ، ٦٦١
نيسابور : ٨٩ ، ٢٦٦ ، ٢٦٩ ، ٢٧٠ ، ٢٧٢ ،
٢٩٠ ، ٢٩٢ ، ٣٧١ ، ٣٧٢ ، ٣٧٧ ،
٥٣٠ ، ٥٨١ ، ٦١٥ ، ٦٢٣

(هـ)

هارون الرشيد : ٦١ ، ٨٨ ، ٣٠٨ ، ٥٠٦ ،
٥٠٧
هان (أسرة) : ٣٧٦
هذوبج (القديسة) : ٥٩١ ، ٥٩٢
هراة : ١٠١ ، ١٧٩ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٦ ،
١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩٣ — ١٩٥ ، ١٩٩ ،
٢٣٢ ، ٢٧٢ ، ٣٧٧ ، ٣٨٤ ، ٤٠٠ ،
٤٠٣ ، ٤٠٤ ، ٤٠٧ ، ٤١٦ ، ٥٣٠ ،
٥٣٢ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٤١
الهرمزي (خزي) : ٣٢٣
هشام الثاني : ٣٨٩ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٥٧٨
هشام بن عبد الملك : ٤٢ ، ٤٣ ، ٥٣ ، ١٤٦
هفت ونجى : ٣٠٣
هناي وهاريون : ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٣
هنايون (الأمير طور) : ٢٠٨ ، ٢٢٠
همدان : ٢٧٦ ، ٤٠١ ، ٤١٦ ، ٦١٥ ، ٦٤١
الهند والهند : ١٩ ، ٣٤١ ، ٦٤ ، ٨٧ ،
٨٩ ، ٩٦ ، ٩٩ ، ١٠١ ، ١٢٩ ، ١٣١ ،
١٤٥ ، ١٤٩ ، ١٥٢ ، ١٥٥ ، ١٥٧ ،
١٦٠ ، ١٦٤ — ١٧٠ ، ١٩٠ ، ١٩١ ،
٢٠٨ ، ٢١٠ ، ٢١٩ — ٢٢٧ ،
٣٨٨ ، ٣٩٥ ، ٣٩٦ ، ٤٣٩ ، ٤٤٠

فهرس الكتاب

صفحة

١	نشأة الفن الاسلامى ومدارسه
٢١	العمائر الاسلامية
٣٢	العمائر الدينية فى الطراز الاموى
٤٤	القصور الاموية فى شرق الأردن
٥٤	العمائر فى الطراز العباسى
٦٢	العمائر فى الطراز الفاطمى
	الأيوبيون ص ٦٨
٧١	العمائر فى طراز المملوكى
٨٦	العمائر فى الطراز السلجوقى
١٠١	العمائر الايرانية المغولية
١١١	العمائر فى الطراز المغربى
١٢٤	العمائر فى الطراز الصفوى
١٢٩	العمائر فى الطراز الهندى المغولى
١٣٥	العمائر فى الطراز العثمانى
١٤٤	بعض العناصر المعمارية الاسلامية
	الآذن ١٤٤ — المقود ١٥٠ — المقرنصات ١٥٢ — الأعمدة والتيجان ١٥٢
	القباب ١٥٣ — المداخل ١٥٥
١٥٦	التصوير وفنونه الكتاب
	التذهيب ١٥٧ — التصوير ١٦٣ — المدرسة السلجوقية أو مدرسة بغداد ١٧٠ —

صفحة

- المدسة الإيرانية الموقولة ١٧٣ - عصر تيمور ومدرسة هراة ١٧٩ - بهزاد
ومدرسته ١٩٠ - مدرسة بخارى ١٩٤ - المدرسة الصفوية الأولى ١٩٩ -
المدرسة الصفوية الثانية ٢٠٩ - التصوير الإسلامى فى تركيا ٢١٦ - التصوير الإسلامى
فى الهند ٢١٩ - خاتمة فى طبيعة الصور الإسلامىة ٢٢٨ - التجلید ٢٢٩ .
- الزخارف الكنائىة فى الفن الإسلامى ... ٢٣٤
- الزخارف الهندسىة والزخارف النباتىة فى الفنون الإسلامىة ... ٢٤٨
- رسم الحیوان فى الزخرفة الإسلامىة ... ٢٥٣
- الخزف ... ٢٥٨
- الخزف فى العصر العباسى ٢٦٣ - الخزف الإسلامى فى عصر السلجوق وعصر
الغول ٢٧١ - الخزف الإسلامى فى العصر الصفوى ٢٩٨ - خزف كوجى ٣٠٦
- الخزف السلجوقى فى الرقة وبلاد الجزيرة ٣٠٨ - الخزف فى العصر الفاطمى ٣١٠
- الخزف فى مصر والشام فى عصرى الأيوبيين والمماليك ٣١٩ - شبایك القلل
٣٢٧ - الخزف فى الطراز المغربى ٣٣٢ - الخزف فى الطراز العثمانى ٣٣٧
- المنسوجات ... ٣٤٥
- النسج فى مصر فى عصر الانتقال ٣٤٧ - المنسوجات فى العصر الفاطمى ٣٥٠ -
المنسوجات فى مقلية ٣٥٨ - المنسوجات المصرىة فى عصرى الأيوبيين والمماليك ٣٦٥
المنسوجات العباسىة فى العراق ٣٦٩ - المنسوجات الإسلامىة فى العصر العباسى ٣٧٠
المنسوجات السلجوقىة فى إيران وبلاد الجزيرة وآسيا الصغرى ٣٧٤ - المنسوجات
الإسلامىة فى عصر الغول والتيمورىين ٣٧٦ - المنسوجات الإسلامىة فى العصر
الصفوى ٣٨٠ - المنسوجات فى الأندلس ٣٨٩ - المنسوجات فى الطراز العثمانى ٣٩٣
المنسوجات فى الهند ٣٩٦ -
- المجاد ... ٣٩٧
- السجاجید المصرىة فى فجر الإسلام وفى العصر الفاطمى ٣٩٧ - السجاجید
الإسلامىة ٣٩٧ - السجاجید التركىة ٤١٧ - سجاجید القوة ٤٣١ - سجاجید

صفحة

التركستان وآسيا الصغرى ٤٣٤ - السجاجيد المصرية ٤٣٤ - السجاجيد في
بلاد المغرب ٤٣٦ - السجاجيد الهندية الإسلامية ٤٤٢

النفوس في الخشب ٤٤٢

الحفر في الخشب في العصرين الأموي والعباسي ٤٣٣ - الخشب الفاطمي ٤٤٩
الحفر على الخشب في عصرى الأيوبيين والمالكيك ٤٦٢ - الحفر على الخشب في إيران
فباين القرنين الرابع والسادس للهجرة (١٠ - ١٢ م) ٤٧٥ - الحفر على
الخشب في العصر السلجوقي ٤٧٨ - الحفر على الخشب في العصرين المملوكي
والعثماني ٤٨٤ - التحف الخشبية في الأندلس وبلاد المغرب ٤٩٠

الماج والمعلم ٤٩٣

في فجر الإسلام ٤٩٣ - التحف الماجية في الطراز الفاطمي ٤٩٨ - التحف
الماجية في مقلية ٥٠١ - التحف الماجية في عصرى الأيوبيين والمالكيك ٥٠٤
- التحف الماجية في إيران ٥٠٥ - التحف الماجية المنسوبة إلى الهند ٥٠٦

التحف الممرنية ٥٠٨

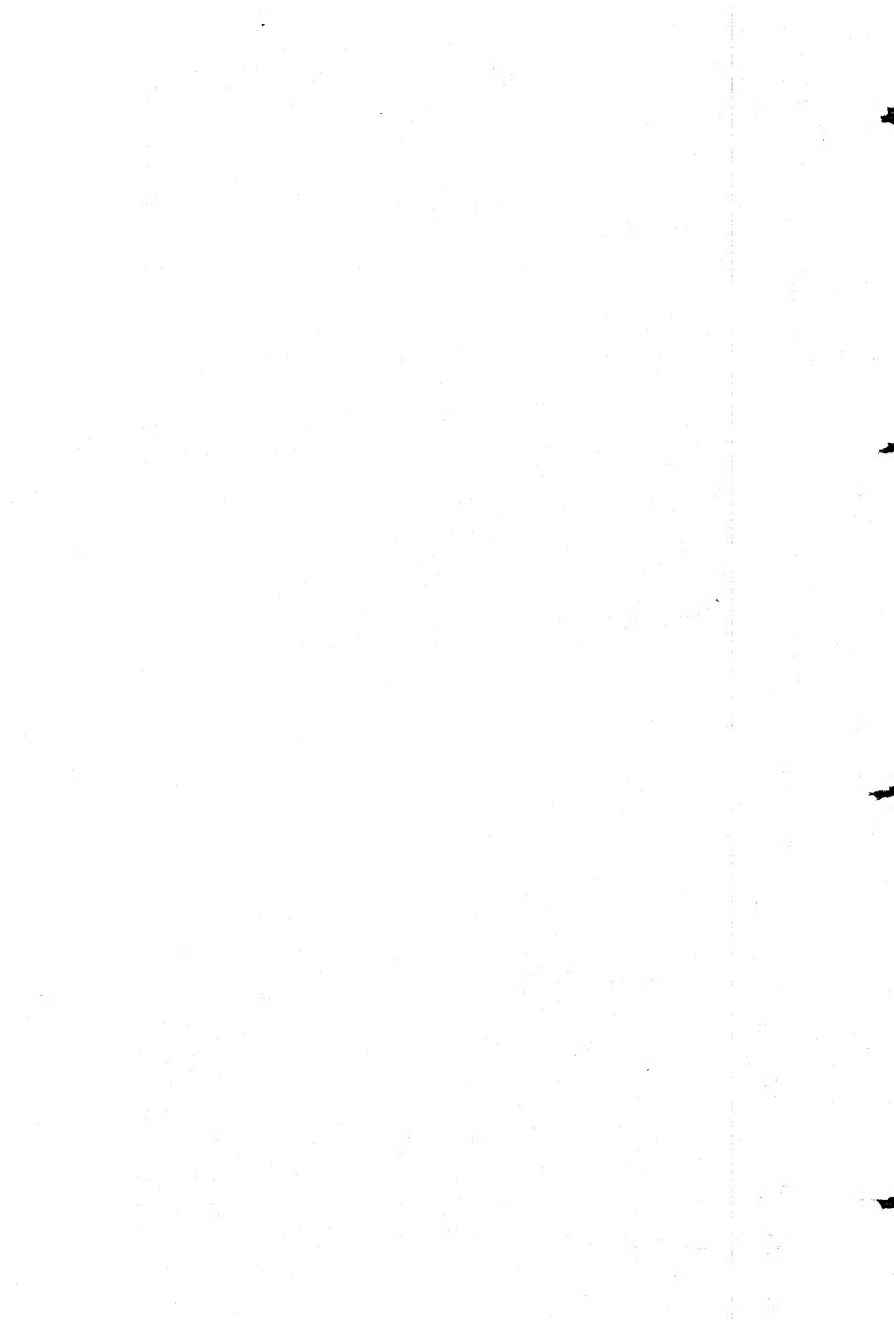
في فجر الإسلام ٥٠٨ - التحف المدنية الفاطمية ٥١٢ - التحف المدنية الساجوقية
في إيران ٥٢٣ - التحف المدنية في بلاد الجزيرة ٥٤٠ - التحف المدنية الأيوبية
في مصر والشام ٥٤٩ - التحف المدنية المملوكية في مصر والشام ٥٥١ -
التحف المدنية المصنوعة لبنى رسول سلاطين اليمن ٥٦٠ - التحف المدنية
الإيرانية في عصر المماليك ٥٦٢ - التحف المدنية في العصر العثماني ٥٦٧ -
التحف المدنية في الطراز المغربي ٥٧٦ - التحف المدنية في الطراز العثماني ٥٨٠
التحف المدنية في الطراز الهندي ٥٨٠

الزجاج والبلور ٥٨١

التحف الزجاجية في فجر الإسلام ٥٨١ - الزجاج والبلور الفاطمي في مصر
والشام ٥٨٦ - الزجاج المذهب والموه بالميثاق في مصر والشام في عصرى الأيوبيين
والمالكيك ٥٩٩ - القمريات أو الشمسيات ٦١٢ - التحف الزجاجية في إيران ٦١٣
التحف الزجاجية في الأندلس ٦١٨

صفحة

٦١٩	الخضر في الحجر والجص ..
		في فجر الإسلام ٦١٩ - النحت في العصر القاطمي ٦٢٧ - النحت في العصر الساخوني ٦٣١ - النحت في الحجر والجص في عصرى الأيوبيين والمماليك ٦٣٦ - النحت في العصر المملوكي ٦٤١ - النحت في الطراز المغربي ٦٤٢
٦٤٣	الفسيفساء
٦٥٥	أثر الفنون الإسلامية في فنون الغرب
٦٦٧	خاتمة في جوهر الفنون الإسلامية
٦٧٩	زيارات وتعليقات
٦٩	المراجع
	خريطة إيران
	خريطة الشرق الأدنى وبلاد المغرب
٧٠٥	فهرس الأبطال
٧١٨	الكشاف



التعريف بالأقاليم والأقاليم الغربية

